Prof. Mariana BADEA

LIMBA și LITERATURA ROMÂNĂ

pentru elevii de liceu

Lucrare realizată în conformitate cu Programa Școlară elaborată de Consiliul Național pentru Curriculum al MEC pentru ciclul superior al liceului

manuale alternative

clasa a XII-a

- Poezia interbelică
  - Simbolismul
  - Modernismul
  - Tradiționalismul
  - Avangardismul
- Poezia postbelică
  - Neomodernismul
  - Postmodernismul
- Romanul postbelic
- Dramaturgia postbelică
- Istorie și critică literară

Editura BADEA & PROFESSIONAL CONSULTING

Prof. MARIANA BADEA

LIMBA ŞI LITERATURA ROMÂNĂ

pentru elevii de liceu

clasa a XII-a

Lucrare realizată în conformitate cu Programa şcolară, elaborată de Consiliul Național pentru Curriculum al M.E.C., pentru ciclul superior al liceului

Bucureşti, 2008

Redactor de carte: Naty Cristina BADEA

DTP Pre-Press: Cristian STOICA

Coperta: Maria PAŞOL

Ediţie îngrijită de prof. Gheorghe BADEA

ISBN-13: 978-973-1722-01-6

Pentru informaţii privind oferta editorială, consultaţi:

www.editurabadea.ro

Editura BADEA & PROFESSIONAL CONSULTING
Str. G-ral Al. Cernat nr. 23, sector 1, Bucureşti
Comenzi la tel./fax: (021)222.1183, 0740.098528,
Telverde: **0800-88.44.33 (apel gratuit)**
comenzi@editurabadea.ro

CPCE-CP5
Casa de Expediţii Bucureşti

B-dul Tudor Vladimirescu nr. 31,
sector 5, Bucureşti, ROMÂNIA



fedprint
tipografie
Tel.: 411.00.55; 411.47.76 fed@promo.ro

CUPRINS

PERIOADA POSTBELICĂ

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
CONSILIUL NAȚIONAL PENTRU CURRICULUM

EXTRAS
DIN

PROGRAMA ȘCOLARĂ PENTRU CLASA A XII-A
CICLUL SUPERIOR AL LICEULUI

Aprobată cu Ordin al ministrului
Nr. 5959/ 22.12.2006

LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

....

RECOMANDĂRI PRIVIND CONȚINUTURILE ÎNVĂȚĂRII

A. Conținuturi din domeniul literaturii
PERIOADA INTERBELICĂ: POEZIA

● Se vor studia minimum **4 texte de bază + *2 texte**

Pentru poezia interbelică, se vor alege texte din opera următorilor autori: George Bacovia, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu.

■ ***Studiu de caz:** Fronda în literatura interbelică*

Pentru realizarea studiului de caz se pot folosi:

● texte poetice, fragmente de proză contestatară, manifeste literare aparținând unor autori precum: Tristan Tzara, Geo Bogza, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Eugen Ionescu (*Nu*), N. Steinhard (*În genul... tinerilor*) ș.a.;

● antologii recomandate: *Antologia literaturii române de avangardă* de Sașa Pană; *Poezia românească de avangardă* de Gabriela Duda; *Avangarda literară românească* de Marin Mincu; *Avangarda artistică a secolului XX* de Mario de Michelli etc.

■ ***Curente culturale / literare: modernism vs. tradiționalism***

Pentru realizarea unei prezentări sintetice a acestei teme se pot folosi:

● texte din poeții studiați sau din opera altor poeți interbelici: Al. Philippide, B. Fundoianu, Adrian Maniu, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Aron Cotruș ș.a.;

● fragmente din texte de doctrină sau studii legate de temă aparținând

unor istorici, ideologi, eseisti, filozofi, critici si istorici literari interbelici sau contemporani: E. Lovinescu (*Istoria civilizației române moderne, Istoria literaturii române contemporane*), Ștefan Zeletin (*Neoliberalismul*), G. Călinescu (*Tipul firesc de roman*), Pompiliu Constantinescu (*Tradiționalism sau modernism?*), N. Iorga (*Literatura pe care o cere vremea, Tradiție si inovație în artă*), Nichifor Crainic (*Sensul tradiției*), Lucian Blaga (*Revolta fondului nostru nelatin*), Z. Ornea (*Tradiționalism si modernitate în deceniul al treilea*), Ov. S. Crohmălniceanu (*Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I), D. Micu (*Gândirea si gândirismul*), Adrian Marino (*Modern, modernism, modernitate*), Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Matei Călinescu (*Conceptul modern de poezie, Cinci fețe ale modernității*), Gh. Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, Ion Bogdan Lefter, *Recapitularea modernității* s.a.

■ ***Curente culturale / literare: orientări avangardiste*** (prezentare sintetică a avangardei, cu accent pe specificul avangardei românesti)

Pentru realizarea unei prezentări sintetice a acestei teme se pot folosi:

● texte literare si manifeste avangardiste aparținând unor autori precum: Tristan Tzara, Geo Bogza, Ion Vinea, Ilarie Voronca s.a.;

● antologii recomandate: *Antologia literaturii române de avangardă* de Sasa Pană; *Poezia românească de avangardă* de Gabriela Duda; *Avangarda literară românească* de Marin Mincu; *Avangarda artistică a secolului XX* de Mario de Michelli etc.;

● studii dedicate temei (de exemplu, Ion Pop, *Avangarda în literatura română*; Adrian Marino, *Dicționar de idei literare* – cap. *Avangarda* etc.).

■ **Studiu de caz:** *Diversitate tematică, stilistică si de viziune în poezia interbelică*

Pentru realizarea studiului de caz se pot folosi:

● selecții din texte literare ale poeților interbelici studiați;

● istorii literare, eseuri si studii dedicate temei (de exemplu, Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*; N. Manolescu, *op. cit.*; Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românesti*, vol. III; etc.).

■ **Dezbatere:** *Identitate culturală în context european*

Pentru realizarea dezbaterii, se pot folosi surse precum:

● texte aparținând unor autori precum: E. Lovinescu (*Istoria civilizației române moderne*), G. Călinescu (cap. *Specificul național* din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*), Camil Petrescu (*Sufletul național*), Mihail Ralea (*Europeism si tradiționalism*), Liviu Rebreanu (*Specificul național, postulat al diferențierii*), Petre Pandrea (*Specific național si moment istoric*), Emil Cioran (*Schimbarea la față a României*), Mircea Vulcănescu (*Dimensiunea religioasă a existenței*), Lucian Blaga (*Spațiul mioritic*), Mircea Eliade (articole legate de temă din vol. *Profetism românesc*,

1990), Constantin Noica (*Sentimentul românesc al ființei)*, Mircea Martin *(G. Călinescu și complexele literaturii române)*, Adrian Marino (*Pentru Europa)*, Sorin Alexandrescu (*Paradoxul român)*, Ioana Pârvulescu *(Întoarcere în Bucureștiul interbelic)* sau autori străini care au scris despre România interbelică (Paul Morand, *București)* ș.a.;

● antologii recomandate: *Dreptul la memorie* (vol. III-IV), de Iordan Chimet; *Atitudini și polemici în presa literară interbelică* (Universitatea din București, 1984) etc.;

● CD-uri despre Bucureștiul interbelic, albume de epocă, albume de artă etc.

PERIOADA POSTBELICĂ

■ ***Studiu de caz:*** *Literatura aservită ideologiei comuniste*

Pentru realizarea studiului de caz, se pot folosi:

● selecții din texte literare ilustrative aparținând unor autori precum: A. Toma, Dan Deșliu, Mihai Beniuc, Victor Tulbure ș.a.;

□ antologii recomandate: *Poezia unei religii politice* de Eugen Negrici; *Sub zodia proletcultismului.*

Dialectica puterii de Marin Nițescu etc.;

● studii: Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism;* Sanda Codoș, *Literatura între revoluție și reacțiune;* Ana Selejan, *Trădarea intelectualilor, Reeducare și prigoană;* Alexandru Mușina, *Sinapse* etc.

■ **Texte de bază: 2 romane** (1 roman scris în perioada 1960-1980 și 1 roman scris după 1980, cu focalizare diferită: tematică, tipologică etc.), **1 piesă de teatru și 4 poezii** (poeziile selectate pot aparține unor autori postbelici reprezentativi, din una sau mai multe generații afirmate în această perioadă: de ex., generația războiului, generația '60, generația '70, generația '80) + ***2 poezii.**

Pentru alegerea romanelor, puteți recurge la texte din opera unor autori precum: Marin Preda, Alexandru Ivasiuc, Augustin Buzura, Nicolae Breban, Ștefan Bănulescu, Fănuș Neagu, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Sorin Titel, I. D. Sârbu, Gabriela Adameșteanu, Mircea Nedelciu, Mircea Cărtărescu, Ioan Groșan, Gheorghe Crăciun ș.a.

Pentru alegerea piesei de teatru, puteți să vă orientați spre texte aparținând unor autori precum: Marin Sorescu, Teodor Mazilu, Eugen Ionescu, Matei Vișniec ș.a.

Pentru alegerea poeziilor, veți putea folosi texte din opera unor autori precum: Ștefan Augustin Doinaș, Radu Stanca, Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Gellu Naum, Gherasim Luca, A. E. Baconski, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ileana Mălăncioiu, Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Mircea Dinescu, Emil Brumaru, Mircea Cărtărescu, Alexandru Mușina, Simona Popescu ș.a.

■ ***Studiu de caz:*** *Tipuri de roman în perioada postbelică*

Pentru realizarea studiului de caz se pot folosi:

● trimiteri la romane postbelice studiate pe parcursul liceului;

● istorii literare, eseuri si studii dedicate temei (de exemplu: N. Manolescu, *Literatura română postbelică*, vol. II, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. II si III; Eugen Simion, *Scriitori români de azi;* Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, vol. I etc.).

■ ***Curente culturale / literare: postmodernismul***

Pentru realizarea unei prezentări sintetice a acestei teme se pot folosi:

● trimiteri la texte literare de poezie, proză sau dramaturgie aparținând unor scriitori din generațiile '80, '90, 2000;

● studii teoretice despre postmodernism: de exemplu, *Postmodernismul românesc* de Mircea Cărtărescu; *Postmodernism. Din istoria unei "bătălii" culturale* de Ion Bogdan-Lefter; *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu nouă* de Radu G. Țeposu; *Trafic de frontieră. Proza generației '80; Ochiul bifurcat, limba sasie* de Adrian Oțoiu; *Literatură si subversivitate. Descriere si narațiune în proza postmodernă românească* de Carmen Musat; *Direcția '80 în poezia română* de Andrei Bodiu etc.;

● antologii recomandate: *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986 (volum dedicat postmodernismului); *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice* de G. Crăciun; *Antologia poeziei generației '80* de Alexandru Musina; *Caiete critice*, nr. 2-3, 2005 (volum dedicat generației 2000); *Poezia română actuală* (vol. I-III) de Marin Mincu etc.

■ ****Studiu de caz.* Se va alege una dintre următoarele două teme propuse: (1)** *Dinamica unor specii: jurnalul, memoriile - apariții editoriale după 1990,* **(2)** *Tendințe în literatura română actuală*

Pentru realizarea studiului de caz *Dinamica unor specii: jurnalul, memoriile – apariții editoriale după 1990* se pot folosi:

● memorii si jurnale scrise de autori precum: Mihail Sebastian, Mircea Eliade, N. Steinhardt,

I. D. Sârbu, Ion Ioanid, Radu Petrescu, Alice Voinescu, Jeni Acterian, Monica Lovinescu, Ioana Em. Petrescu, Mircea Cărtărescu s.a.;

● eseuri si studii dedicate temei (de exemplu: *Ficțiunea jurnalului intim* de Eugen Simion, *Literatura română în postceausism*, vol. I, de Dan C. Mihăilescu etc.).

Pentru realizarea studiului de caz *Tendințe în literatura română actuală* se pot folosi trimiteri la texte din literatura actuală care să reflecte unele fenomene precum: "bătălii" între generații si între curente literare, revizuiri critice, mutații diverse în câmpul literar si cultural etc.

■ ***Studiu de caz:** Forme ale istoriei si criticii literare*

Pentru realizarea studiului de caz se pot folosi:

● texte care să ilustreze specii precum: istoria literară, monografia, eseul, studiul critic, cronica literară, recenzia etc. ;

● autori recomandați: Titu Maiorescu, E. Lovinescu, G. Călinescu, Tudor Vianu, Mihail Ralea, Pompiliu Constantinescu, Serban Cioculescu, Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Paul Cornea, Ov. S. Crohmălniceanu, Eugen Negrici, Mihai Zamfir, Mircea Martin, Mircea Zaciu, Ion Pop, Radu G. Țeposu, Ion Bogdan Lefter s.a.

Numărul minim de texte de bază care vor fi studiate în clasa a XII-a este următorul: 8 texte de poezie, 2 romane si 1 piesă de teatru. Se vor realiza, de asemenea, 3 studii de caz, 3 prezentări ale unor curente culturale / literare si 1 dezbatere. La specializarea filologie, se vor studia în plus *4 texte de poezie si se vor realiza încă *3 studii de caz.

Notă. Pe parcursul liceului, elevii vor studia cel puțin un text aparținând următorilor autori: Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale, Titu Maiorescu, Ioan Slavici, G. Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, E. Lovinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu.

B. Conținuturi din domeniul limbă si comunicare

Se vor avea în vedere aspectele normative si funcționale ale studiului limbii:

- norma literară – aspecte evolutive; variante literare libere;
- exprimare corectă si nuanțată: evitarea anacolutului, a confuziilor paronimice, a pleonasmului si tautologiei, a cacofoniei; adecvare / inadecvare stilistică;
- punctuația si justificările ei sintactice si stilistice.

De asemenea, se vor actualiza achizițiile anterioare ce pot sprijini demersul de înțelegere si interpretare a textelor literare studiate:

- denotație si conotație; sensurile cuvintelor în context;
- figuri de stil si procedee de expresivitate;
- ** sintaxă (recapitularea si sistematizarea achizițiilor din gimnaziu).

Ca elemente noi de conținut, pentru **CD tip A**, se recomandă:

- *deixis, *anaforă;
- *noutăți în conceperea Gramaticii Academiei.

Se vor actualiza, în contexte noi, următoarele achiziții din domeniul comunicării orale si scrise:

- tehnici de documentare pentru realizarea investigațiilor, a proiectelor având ca obiect studii de caz sau dezbateri;

- eseul structurat si eseul liber – etape ale redactării;
- argumentare;
- *prezentarea operei autorului preferat, *scrierea unei prefeţe pentru cartea preferată;
- **limbaje de specialitate.

Se vor aborda, ca elemente noi de conţinut, următoarele:
- dezbaterea în spaţiul public si în spaţiul privat;
- regulile unui dialog / unei polemici civilizate;
- tipuri de discurs: publicistic, politic.

SUGESTII METODOLOGICE

Orientarea studiului către elev. Profesorii vor lua ca reper nevoile reale ale elevilor, adaptându-si demersurile didactice în funcţie de acestea. Finalităţile disciplinei se realizează eficient prin centrarea pe procesul învăţării, pe activitatea elevului. De aici decurge necesitatea de a pune accent pe activităţile didactice de tip formativ si performativ, care presupun implicare si interacţiune în rezolvarea unor sarcini de învăţare concrete.

În activitatea la clasă, profesorii vor respecta programa scolară si vor folosi manualele ca instrumente de lucru flexibile si adaptabile nevoilor concrete ale grupului de elevi cu care lucrează.

Caracterul funcţional, practic, aplicativ al predării-învăţării. Având în vedere că programa are la bază competenţe generale si specifice, conţinuturile trebuie înţelese ca mijloace de realizare a finalităţilor disciplinei. În ceea ce priveste producerea de mesaje scrise si orale se vizează competenţe procedurale care să poată fi exersate pornind de la textele literare studiate sau în realizarea studiilor de caz si a dezbaterilor propuse de programă. Problemele de limbă vor fi abordate în directă legătură cu textele studiate, astfel încât elevii să înţeleagă rolul acestora în comunicare. În acelasi timp, se va urmări felul în care elevii integrează în mod corect si adecvat achiziţiile lingvistice în propria exprimare, orală si scrisă. Pentru sugestii si exemple de activităţi de învăţare, se va consulta volumul Ghid metodologic. Aria curriculară Limbă si comunicare, liceu, Bucuresti, Editura Aramis, 2002, elaborat de Consiliul Naţional pentru Curriculum.

Diversificarea metodelor si instrumentelor de evaluare. O eficienţă sporită a învăţării poate fi asigurată prin diversificarea tipurilor de evaluare aplicate în procesul didactic. Este recomandabil ca profesorii să folosească în mod adecvat scopurilor educaţionale toate tipurile de evaluare: iniţială, continuă si sumativă, evaluare de proces, de produs si de progres. De asemenea, pentru a-i motiva pe elevi, se vor folosi metode si instrumente complementare de evaluare: observarea sistematică a comportamentului elevilor, portofoliul, autoevaluarea.

Pentru realizarea studiilor de caz se vor folosi investigaţia si proiectul ca metode complementare de evaluare.

Pentru exemple si sugestii, se va consulta volumul Ghid de evaluare. Limba si literatura română, Bucuresti, Editura Aramis, 2001, elaborat de Serviciul Naţional de Evaluare si Examinare.

Există riscul ca unii profesori să abordeze într-un mod preponderent tradiţional aspectele legate de istoria literaturii române si de contextul socio-istoric, cultural sau evenimenţial al unor momente importante ale acesteia. Tocmai de aceea, programa impune realizarea unor studii de caz si a unor dezbateri care, alături de studiul aprofundat al textului, trebuie să constituie activităţi care să-i implice pe elevi în propria învăţare.

Parcursul istoric al literaturii implică, pe lângă cunoasterea unor repere ale fenomenului cultural românesc sau formarea unei imagini de ansamblu asupra acestuia, si exersarea gândirii critice si autonome a elevilor, dezvoltarea competenţelor de comunicare si de lectură pe marginea textelor sau curentelor studiate. Prezentăm în continuare felul în care ar trebui să se desfăsoare diferitele activităţi didactice prevăzute în programă.

Studiu de caz – presupune o etapă pregătitoare, în care elevii primesc bibliografie, sugestii pentru dezvoltarea temei sau sarcini de lucru concrete pentru explorarea temei; după o documentare prealabilă, elevii vor realiza o prezentare generală a temei, cu inserarea unor fragmente din texte ilustrative. Studiul de caz se poate realiza prin investigaţie sau prin proiecte elaborate de grupe de 4-6 elevi (1-2 grupe pentru fiecare studiu de caz). Studiile de caz vor fi repartizate grupelor încă de la începutul anului scolar, astfel încât o grupă să aibă un singur studiu de caz. Fiecare prezentare va fi urmată de discuţii cu toată clasa, în care colegii pot cere lămuriri, pot comenta aspectele care li s-au părut interesante si pot evalua activitatea grupelor. La rândul său, profesorul va evalua activitatea fiecărei grupe si va nota elevii.

Dezbatere – presupune indicarea, de către profesor, a coordonatelor discuţiei si a unei bibliografii minimale. Dezbaterea se realizează în clasă, cu participarea a câte două echipe (echipa afirmatoare si echipa negatoare). Profesorii si elevii sunt deja familiarizaţi cu dezbaterea, din clasele a X-a si a XI-a. Sugerăm ca dezbaterea să fie urmată de un exerciţiu de reflecţie al fiecărui elev, concretizat în realizarea unui eseu pe tema dezbaterii realizate în clasă. Această modalitate de a încheia o dezbatere are în vedere ca elevii să-si clarifice ideile puse în discuţie si să-si poată formula un punct de vedere propriu pornind de la informaţiile culese, de la argumentele si contraargumentele valorificate în cadrul dezbaterii.

Abordarea textelor de bază – presupune combinarea perspectivii hermeneutice si a celei contextuale. Recomandăm ca activităţile de învăţare să se bazeze pe lucrul cu textul si să fie orientate înspre consolidarea deprinderilor de lectură, cu un accent pus pe ce înţeleg elevii din textul citit si pe felul în care interpretează si argumentează acestia semnificaţiile unui text în funcţie de cele două perspective.

PERIOADA INTERBELICĂ

POEZIA ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

DIVERSITATE TEMATICĂ, STILISTICĂ ŞI DE VIZIUNE

- studiu de caz -

Unirea Ardealului cu Ţara, la **1 decembrie 1918**, a declanşat în literatura română o evoluţie spectaculoasă comparabilă, poate, doar cu epoca marilor clasici. După manifestarea **simbolismului**, aproape singular ca vizibilitate literară în primele decade al secolului al XX-lea, ia naştere o poezie explozivă ca valoare, atât prin **tendinţele tradiţionaliste** care se dezvoltă ideatic şi stilistic, dar mai ales prin expresia **modernismului**, curent ce defineşte o poezie nouă, care să se sincronizeze cu lirica europeană. Se poate afirma că în **perioada interbelică (1918-1947)** înnoirea literaturii române este determinată, în egală măsură, atât de grupările de **orientare tradiţionalistă**, care îndemnau scriitorii să se întoarcă spre folclorul şi mitologia naţionale, spre credinţa religioasă, de cele **moderniste**, care impulsionau poezia lirică şi filozofică prin intelectualizarea poeţilor, prin extinderea interesului şi preocupărilor privind lirica europeană, de talie universală, precum şi de controversatul **avangardism**, care contestă creaţiile artistice, declarându-se antimuzică, antipictură şi antiliteratură.

* **Simbolismul** s-a manifestat sub auspiciile **revistei "Literatorul" a lui Alexandru Macedonski (1854 – 1920)**, care s-a evidenţiat mai ales ca **teoretician** al acestui curent şi mai

puţin ca poet simbolist. Lucrările lui Macedonski trasează liniile directoare ale simbolismului şi-l plasează pe autorul lor în fruntea şcolii simboliste româneşti: ***"Despre logica poeziei" (1880), "Poezia viitorului" (1892), "Despre poezie", "Simţurile în poezie" (1895), "În pragul secolului" (1899)***. Începuturile curentului au fost oarecum obstrucţionate, mai întâi pentru că Maiorescu şi junimiştii au primit cu ostilitate moda franceză "decadentă", iar în al doilea rând fiindcă noua estetică trebuia să înfrunte înrădăcinata poezie tradiţionalistă (poporanismul şi sămănătorismul). Un sprijin consistent primeşte curentul românesc, în ***prima decadă a secolului al XX-lea***, din partea lui Ovid Densuşianu, aflat la conducerea revistei "Vieaţa nouă" (1905-1925), adevărată tribună de promovare a simbolismului. Printre cei mai importanţi reprezentanţi ai simbolismului românesc se enumeră: ***Ion Minulescu, George Bacovia, Ştefan Petică, Dimitrie Anghel, Emil Isac, N.Davidescu, I.C.Săvescu, Traian Demetrescu, Elena Farago*** etc.

Tradiţionalismul** se manifestă, în principal, în deceniile ***trei şi patru ale secolului 20, fiind promovat de revista ***"Gândirea"***, iar **modernismul** este iniţiat în ***1919*** de Eugen Lovinescu, prin revista şi cenaclul ***"Sburătorul"***. Mai târziu, în compendiul "Istoria literaturii române moderne" din 1927, criticul renunţă la conceptul "modernism", schimbându-şi în bună măsură concepţia. Astfel, în capitolul "Poezia tradiţionalistă", care-i cuprinde pe Nichifor Crainic, Vasile Voiculescu, Ion Pillat şi Lucian Blaga, Lovinescu apreciază că Arghezi reprezintă "sinteza poeziei moderniste şi tradiţionaliste" şi că Ion Barbu cultivă o "poezie cu tendinţe spre ermetism".

Poezia tradiţionalistă valorifică "explorarea mai insistentă a ***elementelor folclorice naţionale***", un ***lirism simplu***, cu imagini artistice şi figuri de stil, promovând ***tematica religioasă ortodoxă autohtonă*** şi ***armonia clasică*** a versurilor. Exploatarea ***istoriei naţionale***, a ***spiritului românesc*** plăsmuit ca tărâm miraculos, precum şi ***antipatia faţă de civilizaţia modernă*** completează paleta inspiraţiei tradiţionaliste. Printre

poeţii tradiţionalişti se numără: ***Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic, Ion Pillat, Aron Cotruş, Radu Gyr, Virgil Carianopol*** etc., iar la interferenţa cu modernismul se pot încadra ***Lucian Blaga şi Tudor Arghezi.***

*__Modernismul__ liric se defineşte prin ***bogăţia şi varietatea registrelor stilistice, ideea poetică intelectualizată şi concentrată***, ***inovaţia lingvistică*** a limbajului artistic, bazat pe ***sugestie*** şi ***muzicalitate***. Poeţii modernişti se armonizează cu ***"spiritul veacului"***, militând pentru ***sincronizarea*** literaturii române cu mişcarea artistică occidentală. Iniţiatorul modernismului, ***criticul şi istoricul literar Eugen Lovinescu***, propune ca principal obiectiv ***eludarea "provincialismului"*** în literatură şi, fără să respingă tradiţia sau specificul naţional, opinează că se impune crearea unor opere de înaltă valoare artistică, la standarde occidentale.

În modernismul interbelic se pot înscrie poeţii: ***Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Alexandru Philippide, Camil Baltazar, Ion Barbu, B.Fundoianu*** *(pseudonimul lui Benjamin Wechsler)*, ***Dan Botta*** etc.

Analizând coexistenţa tradiţionalismului şi modernismului în epoca interbelică, Nicolae Manolescu susţine că cele două curente nu se pot despărţi net prin criterii riguroase, ele fiind doar repere literare, deoarece poeţii au fost încadraţi diferit de către tradiţionalişti sau modernişti, disputându-şi reciproc pe unii sau pe alţii. "Tradiţionalismul nu e convertirea sămănătorismului: tradiţionalismul e un stil, o formulă inventată de poeţii moderni ieşiţi adesea din şcoala simbolismului", atitudinea criticului dezvăluind ideea că tradiţionalismul este numai o tendinţă autoconservatoare a modernismului, care se opune unei evoluţii prea rapide a poeziei.

*__Expresionismul__ este o mişcare culturală care s-a născut în Germania şi s-a manifestat cu predilecţie în pictură. Curentul se particularizează prin ***febrilitatea trăirii***, ceea ce i-a determinat, probabil, pe critici să-l numească metaforic "un ţipăt". Poeţii expresionişti germani, înspăimântaţi de civilizaţia

citadină şi de progresul tehnicii, jinduiau după primitivism, perioadă în care echilibrul interior al omului se armoniza cu Universul exterior. În literatura română, ***Lucian Blaga*** a fost teoreticianul expresionismului în lucrarea "Feţele unui veac", elogiind vitalismul transpus în imagini nestăvilite şi respingând vehement civilizaţia tehnică. În primele volume de versuri, Blaga se întoarce către satul ancestral ("Eu cred că veşnicia s-a născut la sat"), cultivând primitivismul şi revalorificând mitul autohton şi universal. În ultima perioadă a creaţiei, Lucian Blaga descoperă "revolta fondului nostru nelatin", urmărind cu interes "un păgânism" rămas în spiritualitatea colectivă a românilor. Influenţe expresioniste se manifestă şi în jurul revistei "Gândirea", prin creaţiile poeţilor ***Vasile Voiculescu şi Alexandru Philippide.***

*În perioada interbelică, grupările culturale s-au distins printr-o varietate multiplă din punct de vedere al concepţiilor şi ideilor novatoare, dar cel mai important a fost faptul că în aceste activităţi spirituale s-au implicat scriitori şi intelectuali de marcă ai culturii române. Filozoful **Nae Ionescu** (1890-1940) a iniţiat o mişcare culturală care încuraja iraţionalismul (antiintelectualismul) mistic şi exacerba trăirea plenară, idee de la care a fost luat şi numele curentului: "**trăirism**". Exaltarea, doctrina aventurii, renaşterea spirituală prin credinţa ortodoxă, exagerarea trăirii metafizice au fost destule puncte de atracţie pentru pleiada intelectuală a epocii. O importantă publicaţie a trăirismului a fost **revista "Cuvântul" (1925),** sub conducerea profesorului-filozof Nae Ionescu, a cărui concepţie ortodoxistă se poate rezuma la propria mărturisire: "De la Răstignire, lumea ştia că nu durerea sau bucuria, ca atare, sunt hotărâtoare pentru suferinţa sau bucuria noastră, ci atitudinea pe care personalitatea noastră spirituală o păstrează în faţa lor". În **1934** apare revista şi gruparea culturală **"Criterion"**, iniţiate de ***Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Petru Comarnescu*** şi alţii, o "nouă generaţie" care va aduce noutăţi incontestabile şi sempiterne (nepieritoare) în literatura şi cultura română.

*Un alt curent cultural care a pătruns şi în literatura română este **avangardismul**, expresie artistică antitradiţionalistă în special şi antiliteratură în general. În cadrul mişcării avangardiste, se manifestă mai multe formule şi tehnici de creaţie:

- "dada" - respingerea agresivă a oricărei arte, definindu-se ca "antiliteratură", antimuzică", "antipictură" şi suprimând poezia;
- suprarealismul, cunoscut şi ca "dicteu automat";
- constructivismul, ca tehnică de creaţie artistică;

Poeziile avangardiste ilustrează stări lirice dinamitarde (anarhice, distrugătoare), ca reacţie de exasperare şi revoltă, într-un limbaj abrupt, ilogic, teribilist. Cei mai cunoscuţi poeţi avangardişti au fost: ***Ion Vinea, Tristan Tzara, Ilarie Voronca, Saşa Pană, Virgil Teodorescu, Gellu Naum*** etc.

Tematica poeziei interbelice se concretizează printr-o diversitate ideatică şi stilistică intelectualizată, reevaluând marile motive/concepţii ale literaturii autohtone: poezii programatice prin care se exprimă crezul artistic (arte poetice), condiţia omului în lume şi limitele cunoaşterii, meditaţia asupra vieţii şi existenţei în Univers, concepţia privind condiţia de muritor a omului, imaginea artistului damnat, poezia iubirii, viziunea filozofică a trecerii ireversibile a timpului, poezia religioasă etc.

Caracteristica esenţială a liricii interbelice o constituie ***interferenţa curentelor literare*** manifestate concomitent în această perioadă de mare efervescenţă culturală: coexistenţa realismului, romantismului şi clasicismului cu simbolismul, tradiţionalismul-ortodoxist, modernismul, avangardismul, expresionismul şi ermetismul.

Sub **raport stilistic şi prozodic**, se cultivă versul liber şi rima albă, concomitent cu versificaţia clasică, structura în secvenţe lirice inegale simultan cu alcătuirea în catrene sau strofe simetrice. Aşezarea ingenioasă a versurilor în pagină apropie, mai ales poezia avangardistă, de tehnicile pictogramei. Se remarcă o concentrare a expresiei poetice prin texte scurte, cu

o focalizare şi esenţializare a ideilor cu totul inedite pentru lirica românească.

În concluzie, diversitatea tematică, stilistică şi de viziune a poeţilor în perioada interbelică se poate defini prin pluralitatea curentelor culturale/ literare care s-au manifestat cu aceeaşi forţă şi concomitent, ceea ce constituie o caracteristică inedită a poeziei româneşti, care a explodat valoric în epoca dintre cele două Războaie Mondiale (1918-1947). Marea varietate a concepţiilor şi procedeelor literare se poate reconstitui prin investigarea temelor de creaţie care compun universul liric al celor mai importanţi poeţi interbelici şi care-i şi particularizează valoric.

CURENTE CULTURALE/ LITERARE ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

A. SIMBOLISMUL

Simbolismul este un **curent literar** apărut în **Franţa la sfârşitul secolului al XIX-lea** ca reacţie împotriva romantismului şi parnasianismului, constituind *singurul caz de sincronism între manifestarea europeană şi cea românească.* Precursor al simbolismului în Franţa este considerat **Charles Baudelaire**, prin volumele de versuri ***"Les Corespondences"*** ("Corespondenţe") şi ***"Les fleurs du mal"*** ("Florile răului"). Numele curentului a fost dat de **Jean Moréas** în articolul-manifest apărut în revista "Le Figaro" şi intitulat ***"Le symbolisme"*** **(1886)**, în care susţine ideea că simbolismul are meritul de a reface sensibilitatea poeziei, apelând la **simbol, aluzie, sugestie, evanescenţă**. Există o **corespondenţă** între elementele din natură şi stările lirice simboliste reprezentată printr-un simbol sugestiv. (De pildă, dacă în planul exterior al naturii plouă, prin corespondenţă, ploaia este un simbol ce

sugerează lacrimile din sufletul sinelui liric). Poetul francez Mallarmé (1842-1898) a definit rostul şi rolul poeziei simboliste, care exclude exprimarea directă a sentimentelor, trăirilor, ideilor, promovând numai **aluzia** şi ***sugestia*** ca unic procedeu literar: "***A numi*** un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din bucuria poemului care e făcută *să ghicească* puţin câte puţin; ***a-l sugera***, iată visul". ***Evanescenţa*** (dispariţie lentă, estompare treptată-*n.n.*) este un procedeu simbolist, prin care se învederează (reliefează) stările dezolante, cu efect devastator asupra eului liric.

În **România**, simbolismul a apărut sub auspiciile **revistei "Literatorul" a lui Alexandru Macedonski (1854 – 1920)**, care s-a evidenţiat mai ales ca **teoretician** al acestui curent şi mai puţin ca poet simbolist. Lucrările lui Macedonski trasează liniile directoare ale simbolismului şi-l plasează pe autorul lor în fruntea şcolii simboliste româneşti: ***"Despre logica poeziei" (1880), "Poezia viitorului" (1892), "Despre poezie", "Simţurile în poezie" (1895), "În pragul secolului" (1899)***. Începuturile curentului au fost oarecum obstrucţionate, mai întâi pentru că Maiorescu şi junimiştii au primit cu ostilitate moda franceză "decadentă", iar în al doilea rând fiindcă noua estetică trebuia să înfrunte înrădăcinata poezie tradiţionalistă (susţinută ferm de poporanism şi sămănătorism). Un sprijin consistent primeşte curentul românesc din partea lui Ovid Densuşianu aflat la conducerea revistei "Vieaţa nouă" (1905-1925), adevărată tribună de promovare a simbolismului.

În ***articolul-manifest*** **(1892)** intitulat ***"Poezia viitorului"***, Macedonski defineşte simbolul ca mod de exprimare "prin imagini spre a da naştere, cu ajutorul lor, ideii", dar este mult mai convingător în susţinerea simbolismului instrumentalist, mărturisind că muzicalitatea sunetelor "î", "u", "ă" îi transmite stări de tristeţe şi melancolie. Macedonski anticipează că "Poezia viitorului nu va fi decât muzică şi imagină", considerând că "arta versurilor nu este nici mai mult nici mai puţin decât arta muzicii".

Printre cei mai importanţi reprezentanţi ai simbolismului românesc se enumeră: **Ion Minulescu, George Bacovia, Ştefan Petică, Dimitrie Anghel, Emil Isac, N.Davidescu, I.C.Săvescu, Traian Demetrescu, Elena Farago** etc.

În manifestarea simbolismului autohton, exegeţii au distins **mai multe etape:**

- 1880-1914 - perioadă de începuturi şi încercări;
- 1914-1920 - faza efervescenţei creatoare, a poeziei simboliste reprezentative;
- după 1920 - prelungirea forţată a simbolismului care a evoluat fie spre modernism, fie spre avangardism, poezia căpătând valenţe spirituale superioare.

În perioada de glorie a simbolismului s-au afirmat **formule artistice** variate în cadrul simbolismului românesc (prof.Adrian Săvoiu - "Concepte operaţionale privind poezia", revista *Limba şi literatura română*, 2003):

- simbolismul caligrafiat şi muzical: Ştefan Petică
- simbolismul ornamental, cu reflexe parnasiene, cu un vers cizelat: Dimitrie Anghel
- simbolismul transei, al adâncurilor: George Bacovia

■ **Trăsăturile simbolismului:**

● Raportul dintre ***simbol*** (semn, cuvânt) şi ***eul poetic*** nu este exprimat, ci **sugerat**, aşadar **sugestia** este o manieră artistică obligatorie a creaţiei simboliste.

● **Tema generală** a poeziilor simboliste o constituie **starea confuză şi nevrotică, a poetului** într-o societate superficială, meschină, incapabilă să perceapă, să înţeleagă şi să aprecieze nivelul artei adevărate; alte teme şi motive simboliste: ***oraşul de provincie sufocant, natura ca stare de spirit, anotimpurile apocaliptice, dezintegratoare de materie, iubirea sâcâitoare, moartea ca proces de descompunere, solitudinea dezolantă, motivul apei ca substanţă erozivă, motivul instrumentelor muzicale, motivul cromatic, motivul olfactiv*** etc.

● Poezia simbolistă exprimă numai **atitudini poetice sau stări sufleteşti** specifice acestui curent literar: ***tristeţea, spleenul*** (dezgust faţă de orice-*n.n.*), ***angoasa*** (stare de nelinişte,

agitație interioară, adesea patologică-*n.n.*), ***oboseala psihică, disperarea, apăsarea sufletească, nevroza, spaima, degradarea psihică, dezolarea***, toate fiind însă *sugerate prin simboluri*, fără a fi numite: "a numi obiectul este a suprima trei sferturi din farmecul poemului; a sugera, iată visul!" (Stéphane Mallarmé).

● **Corespondența dintre cuvintele-simbol și elemente din natură** este principalul procedeu artistic de construire a poeziilor simboliste. Trăsăturile obiectului din natură sugerează stările interioare ale eului liric simbolist, definind structura sa spirituală. De exemplu: ***cuvântul-simbol plumb*** are drept ***corespondent*** în natură un ***metal*** *greu*, de *culoare cenușie*, *maleabil* și cu o *sonoritate surdă* (patru consoane și doar o vocală), care simbolizează ***stările sufletești*** sugerate de trăsăturile acestui metal: ***greutate sufletească, angoasă, labilitate psihică, nevroză provocată de monotonie, claustrare într-un spațiu fără soluții de evadare.***

● Preferința pentru **imagini imprecise**, difuze, fără contur, predilecția pentru clarobscur încurajează fantezia poetică, descătușarea de orice rețineri sau eliberarea imaginației din chingile sentimentalismului romantic.

● **Muzicalitatea creației simboliste** se construiește fie prin prezența ***instrumentelor muzicale, a orchestrelor sau simfoniilor*** cu funcție de *sugestie* ("Deci, muzică înainte de toate"// "Deci muzică mai mult, mereu"– "Artă poetică" de Paul Verlaine), fie prin ***muzicalitatea interioară a versurilor*** ("Arta versurilor e arta muzicii"-Al. Macedonski), fie prin ***verbe sau interjecții auditive***, ca *simboluri sugestive* pentru stările interioare ale eului liric.

● **Cromatica** este, de asemenea, fie *exprimată direct* prin ***culori*** cu putere de *simbol*, fie *sugerată* prin ***corespondențe*** (ex. simbolul plumb = cenușiu), toate simbolizând stări și atitudini poetice.

● **Olfactivul** se manifestă prin mirosuri puternice, acestea fiind *exprimate direct prin simboluri* ("e miros de cadavre, iubito") sau *sugerate* ("stam singur lângă mort") și definesc stări interioare specifice atitudinii simboliste.

● **Sinestezia** este un procedeu artistic care marchează ***asocierea concomitentă a mai multor percepţii diferite (sunet, culoare, parfum)*** şi trezirea simultană a simţurilor (auditiv, vizual, olfactiv). Cuvântul sinestezie provine din limba greacă şi înseamnă "simţire împreună", fiind sinonimic altui concept simbolist, "corespondenţă" şi definit de poetul francez Charles Baudelaire în sonetul omonim ("Les Corespondences"), prin versul ***"Parfum, culoare, sunet se-ngână şi-şi răspund"***.

● **Versul liber** este o noutate prozodică, ***rima*** fiind considerată o simplă convenţie, accentul punându-se pe ***forma şi ritmul versului***. **Refrenul** accentuează starea poetică, prin ***repetiţia cromatică, olfactivă sau muzicală a simbolurilor.***

În viziunea criticului Emil Alexandrescu, simbolismul cultivă următoarele specii literare: ***rondelul*** ("Poema rondelurilor" - Al. Macedonski), ***poemul epic*** ("Noaptea de decemvrie" - Al. Macedonski), ***pastelul*** ("Decor" - G. Bacovia), ***idila*** ("Note de primăvară" - G.Bacovia), ***meditaţia*** ("Plumb" "Lacustră" - G.Bacovia), ***romanul*** ("Thalassa" - Al.Macedonski).

Este, aşadar, un lucru cert faptul că poezia simbolistă apelează la toate simţurile omului, pentru o receptare totală şi profundă a stărilor poetice exprimate.

GEORGE BACOVIA

(1881 – 1957)

- autor canonic -

UNIVERSUL POETIC

(Temele creației)

George Bacovia, pe numele său adevărat **George Vasiliu**, s-a născut în septembrie 1881 în Bacău, iar **pseudonimul (Bacovia)** este preluat de la numele roman al orașului natal, așa cum el însuși precizează într-un interviu apărut în 1943: "Pseudonimul [...] vine de la numele roman al Bacăului, care se zicea Bacovia, așa numindu-se probabil întreaga regiune din această parte a Moldovei. Eu l-am luat [...] din dicționarul lui Hasdeu, cum cred că va fi făcut și Arghezi în legătură cu râul Argeșului".

Poezia simbolistă bacoviană cultivă o ***muzicalitate*** stridentă, ***stări obsesive*** redate prin *laitmotive*, ***cromatică*** agresivă, toate configurate într-o ***sintaxă dezarticulată***. Universul bacovian reflectă ***evanescența spirituală*** (dispariție lentă, estompare treptată-*n.n.*) a lumii, regresul "spiritului retras în fiziologic". (Ș.Cioculescu)

Principalele atitudini poetice sau stări sufletești specifice simbolismului bacovian sunt: ***tristețea, spleenul*** (dezgust față de orice-*n.n.*), ***angoasa*** (neliniște, agitație interioară-*n.n.*), ***oboseala psihică, disperarea, apăsarea sufletească, nevroza, spaima, degradarea psihică, dezolarea***, reacții afective *sugerate prin* ***simboluri.***

A. <u>**Temele fundamentale**</u> ale liricii bacoviene:

1. Lumea orașului de provincie, a târgului sufocant, care este probabil Bacăul, ilustrează o lume bolnavă, degradată fizic și psihic. ***Mahalaua populată de o lume ftizică*** a ***orașului aflat în ruină, în descompunere, periculos pentru om, compune imaginea unui muzeu al figurilor de ceară:*** "Acum cad foi de sânge-n parcul gol/ Pe albe statui feminine,/ Pe alb model de forme fine,/ Acum se-nșiră scene de viol". ***("În parc")***

2. Singurătatea (solitudinea) este o temă predilectă în lirica simbolistă, constituind şi principala componentă a degradării şi izolării spirituale: "Singur, singur, singur,/ Într-un han, departe-/ Doarme şi hangiul,/ Străzile-s deşarte,/ Singur, singur, singur...". *("Rar")*

3. Dragostea este un sentiment chinuitor, deprimant şi sufocant, iar ***iubita*** este o fecioară palidă, despletită, care cântă la clavir muzică funebră, ori este descrisă cu ***accente pamfletare***:"Iubito, cu faţa de mort,/Fecioară uitată în turn,/ Plângând în balcon/ Cu grai monoton,/ Cu suflet taciturn,/ În visul meu te port." ***("Psalm")***

4. Natura se află sub puterea unor forţe distructive, fiind o **stare de spirit**, toate manifestările exterioare ale naturii simbolizând rezonanţe ale sufletului; de exemplu: ploaia sugerează plânsul interior, mirosul puternic al cadavrelor simbolizează putreziciunea sufletului, copacii negri semnifică moarte spirituală etc.

****Anotimpurile*** sunt obsedante şi creează stări nevrotice: ***primăvara*** este provocatoare de isterie, ***iarna***, cu zăpezi apocaliptice, asfixiază întreaga existenţă.

****Apa*** nu este izvor de viaţă, ca în lirica eminesciană, ci un element ***distrugător de materie, dezintegrator, provocând evanescenţă spirituală, disperare şi degradare psihică:*** "Şi parcă dorm pe scânduri ude,/ În spate mă izbeşte-un val –/ Tresar prin somn, şi mi se pare/ Că n-am tras podul de la mal."(***"Lacustră"***)

5. Moartea este o obsesie fascinantă, o stare depresivă, o formă de dezagregare a materiei, a fiinţei, a existenţei cosmice. ***Senzaţia de funebru*** este o coordonată permanentă în lirica bacoviană, o senzaţie perpetuă a eului poetic, manifestate şi în sentimentul de iubire: "Sunt câţiva morţi în oraş, iubito,/ Chiar pentru asta am venit să-ţi spun;/ Pe catafalc, de căldură-n oraş,/ Încet, cadavrele se descompun". (***"Cuptor"***)

B. <u>**Arta poetică simbolistă**</u> se construieşte prin **procedeul corespondenţei**: **cuvântul-simbol** are drept *corespondent* în natură un **element** ale cărui ***trăsături*** sugerează

stări sufleteşti ale eului liric. Ca tehnici simboliste, în poezii se manifestă şi alte modalităţi de creaţie:

* **Muzicalitatea** este una dintre principalele modalităţi simboliste întâlnite în lirica bacoviană, deoarece poetul percepe lumea la nivel auditiv ("Natura scoate arpegii, acorduri, armonii, [...] muzica sonoriza orice atom"). Există o largă varietate artistică de sugerare a muzicalităţii, prin: ***instrumente cu sonorităţi agresive*** (clavirul, vioara, buciumul, talanga, ţambalul, goarna, flaşneta, piculina, flautul, fluierul, lira, harfa); ***compoziţii patetice*** (simfonia, marşul funebru, valsul), ***zgomote diverse*** (foşnete, scârţâituri, trosnete, gemete, plânsete, şoapte, suspine, oftaturi, tuse, pocnete, ecouri), ***verbe auditive*** care exprimă disperarea, spaima, starea de nevroză (strig, plângând, izbeşte, plouând, se prăbuşesc, scârţâie) şi ***muzicalitatea interioară a versurilor***, realizată prin *alternarea consoanelor cu vocale închise* ("plumb"), prin *repetiţia unor cuvinte* ("Copacii albi, copacii negri"), *versuri-refren*: "Plouă, plouă, plouă/ Vreme de beţie/ Şi s-ascult pustiul/ Ce melancolie!/ Plouă, plouă, plouă." (***"Rar"***)

* **Cromatica** are profunde sensuri în definirea stărilor sufleteşti ale eului poetic, după cum însuşi Bacovia mărturisea: "În poezie m-a obsedat totdeauna un subiect de culoare. Pictura cuvintelor sau audiţie colorată. Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare". Astfel, există un cod al interpretării culorii bacoviene, între care verdele crud, rozul şi albastrul sugerează starea de nevroză, violetul halucinaţia, albul inexistenţa, negrul şi roşul simbolizează moartea.

* **Olfactivul** se regăseşte ilustrat prin mirosuri puternice, uneori agresive, *exprimate direct sau sugerate:* "Toarnă pe covoare parfumuri tari/ Adu roze pe tine să le pun,/ Sunt câţiva morţi în oraş, iubito,/ Şi-ncet, cadavrele se descompun". (***"Cuptor"***)

"PLUMB"

de George Bacovia

(autor canonic)

- artă poetică simbolistă -

- poezie lirică -

- lirism subiectiv -

*Definiție: **Conceptul artă poetică exprimă un ansamblu de trăsături care compun viziunea despre lume şi viață a unui autor, despre menirea lui în Univers şi misiunea artei sale, într-un limbaj literar care-l particularizează.***

Poezia "Plumb" de George Bacovia (1881 – 1957) deschide volumul de debut, cu acelaşi nume, apărut în **1916**, care a trecut aproape neobservat în epocă, mai întâi pentru că România se pregătea să intre în Primul Război Mondial, apoi deoarece majoritatea poeziilor din acest volum fuseseră deja publicate în revistele vremii.

Poezia "Plumb" se înscrie în universul liric specific bacovian, al "atmosferei de copleşitoare dezolare, [...] o atmosferă de plumb, în care pluteşte obsesia morții şi a neantului şi o descompunere a ființei organice". (Eugen Lovinescu)

Principalele volume de poezii "Plumb", "Stanțe burgheze", "Cu voi", "Comedii în fond", "Scântei galbene" atestă influența simțirii lui Edgar Poe, dar mai ales a simboliştilor francezi, Baudelaire şi Verlaine.

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă prin corespondența elementelor din natură, ale căror caracteristici rezonează în stări interioare lirice, viziune artistică specific simbolistă prin ***funcția expresivă şi estetică*** a simbolurilor, sunetelor şi culorilor. **Lirismul subiectiv** se defineşte prin ***mărcile lexico-gramaticale ale eului liric***, reprezentate de ***verbe şi pronume la persoana I singular:*** "stam singur", "am început", "să strig", "meu", ceea ce confirmă încadrarea poeziei în categoria **artelor poetice**.

Poezia este alcătuită din **două catrene**, fiind prezente **două planuri** ale existenţei: unul **exterior** sugerat de cimitir, cavou, veşmintele funerare şi unul **interior,** imaginat de sentimentul de iubire care-i provoacă poetului ***tristeţea, spleenul*** (dezgust faţă de orice-*n.n.*), ***angoasa, oboseala psihică, disperarea, apăsarea sufletească, nevroza, spaima, degradarea psihică, dezolarea.***

Tema poeziei este **simbolistă** şi exprimă condiţia de damnat a poetului într-o societate închistată, sufocantă, superficială, dezinteresată de valoarea artei adevărate, imagine construită prin simboluri exterioare care insinuează stări interioare depresive. **Ideea** profilează starea de tristeţe, oboseala psihică şi solitudinea poetului care se simte încătuşat, sugrumat spiritual în această lume care-l apasă şi în care sufletul este închis definitiv, fără a avea vreo soluţie de evadare.

Semnificaţia titlului. Titlul poeziei este **simbolul *"plumb"***, cuvânt având drept ***corespondent în natură*** **metalul,** ale cărui ***trăsături specifice*** simbolizează ***stări sufleteşti, atitudini*** poetice:

* ***greutatea metalului*** – sugerează ***apăsarea sufletească;***

* ***culoarea cenuşie*** – rezonează cu ***monotonia, angoasa, cenuşiul existenţial;***

* ***maleabilitatea metalului*** – simbolizează ***labilitate psihică, dezorientare;***

* ***sonoritatea surdă a cuvântului*** *(patru consoane şi o singură vocală)* inspiră ***închiderea definitivă a spaţiului existenţial, fără soluţii de ieşire***, ceea ce provoacă ***disperare, spaimă, dezolare.***

Incipitul este marcat de ***imperfectul verbului "dormeau"***, care simbolizează absenţa trăirilor interioare, încremenirea psihică, precum şi acţiunile nefinalizate ale eului liric, întrucât "sicriele de plumb" sugerează imposibilitatea evadării dintr-un spaţiu asfixiant, care înăbuşă existenţa.

Strofa întâi exprimă simbolic ***spaţiul închis***, sufocant, apăsător în care trăieşte eul liric, care poate fi societatea

înăbuşitoare sau mediul dezolant, propriul suflet, propria viaţă, destinul sau odaia. Oricare dintre aceste spaţii interioare este sugerat de simboluri din ***câmpul semantic*** al elementelor funerare - "sicriele de plumb", "cavou", "funerar vestmânt", "coroanele de plumb"-, trimiţând, ca stare, către **evanescenţă şi iminenţa morţii**:

"Dormeau adânc sicriele de plumb
Şi flori de plumb şi funerar vestmânt-
Stam singur în cavou … şi era vânt …
Şi scârţâiau coroanele de plumb."

Oximoronul "flori de plumb" are semnificaţii simboliste: florile constituie elementul din natură ca imagine a vieţii, gingăşiei, frumuseţii, care, fiind "de plumb", sugerează stări de apăsare existenţială, povară, impas sufletesc ale eului liric. **Solitudinea** este exprimată sugestiv prin ***sintagma*** "stam singur", care, alături de celelalte simboluri, proiectează în simţirea poetică **pustietate sufletească** printr-un ***fenomen al naturii*** - "era vânt", precum şi **nevroză, spleen**, prin ***verbul auditiv*** "scârţâiau".

Strofa a doua a poeziei compune **spaţiul poetic interior**, prin manifestarea nefericită a sentimentului de iubire:

"Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb, şi-am început să-l strig
Stam singur lângă mort … şi era frig …
Şi-i atârnau aripile de plumb."

Primul vers al strofei dezlănţuie o stare emoţională intensă, ***verbul*** "dormea", ***la imperfect***, sugerează un **sentiment de dragoste** încremenit, tern şi nefinalizat, iar ***epitetul*** "întors" semnifică "întoarcerea spre apus", cum ar spune L.Blaga, ceea ce echivalează cu **moartea**. O altă interpretare ***simbolistă*** se referă la neputinţa răsfrângerii "amorului" asupra cuiva drag, el fiind "întors" şi "de plumb", profilând **crispare psihică, deprimare**. Eul liric face eforturi să se salveze din ipostaza de prizonier al lumii "de plumb", cu **disperarea**, "strig", provocată de vieţuirea într-o **solitudine morbidă**, "stam singur lângă

mort", iar iubirea nu este înălţătoare, ci dimpotrivă, rece, "era frig", fără perspective de împlinire, simbolizând **degenerarea psihică. Ultimul vers** al poeziei suprimă orice speranţă, aripile, ca simbol al zborului, al înălţării, atârnă şi sunt "de plumb", ceea ce presupune "zborul în jos", totala **dezolare şi prăbuşire sufletească** a eului liric.

Finalul exprimă sugestiv imposibilitatea evadării, deprimarea totală şi definitivă a eului liric, care simte în profunzime disperarea neputinţei de a se revigora spiritual: "Şi-i atârnau aripile de plumb."

De remarcat la cele două catrene bacoviene este ***simetria*** construită riguros prin aşezarea aceloraşi cuvinte/sintagme concordante în fiecare vers:

- primul vers al fiecărei strofe începe cu *verbul la imperfect* "dormea/u" şi are ca *rimă* simbolul "plumb";

- versul al doilea începe cu *sintagma-subiect* "flori de plumb", ca simbol al vieţii degradate, deosebindu-se prin conectorul introductiv: conj. "şi" - prep. "pe";

- *sintagma solitudinii* "stam singur" începe versul al treilea al fiecărei strofe, care se finalizează cu manifestarea unui *fenomen al naturii*: "era vânt.../ era frig...";

- simetria ultimului vers se reduce la *rima închisă*, realizată prin simbolul "plumb".

Diferenţele de la nivelul limbajului în cele două catrene se conturează destul de palid, întrucât ele constau în cuvinte din acelaşi *câmp lexical al morţii*: "funerar vestmânt", "sicrie", "cavou", "coroane de plumb", "mort".

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Expresivitatea poeziei este susţinută de ***verbele*** aflate la ***imperfect***, care profilează acţiuni şi stări provizorii, nefinalizate, ci permanentizează nesiguranţa, deruta existenţială, senzaţia de încremenire şi confuzie psihică, nevroză: "dormeau", "stam", "era", "scârţâiau", "atârnau".

Ca ***elemente de compoziţie, relaţiile de simetrie sintactică*** de la începutul versurilor -"dormeau/dormea", "şi flori de plumb/ pe flori de plumb", sintagma "stam singur"- sunt susţinute şi de prezenţa simbolului "plumb", aşezat ca rimă.

Tehnicile simboliste se manifestă prin ***corespondențe muzicale, cromatice și olfactive,*** cu aportul definitoriu al ***simbolului.***

Muzicalitatea poeziei este realizată prin ***repetarea simetrică*** a simbolului "plumb", plasat ca rimă la primul și ultimul vers al fiecărui catren, sugerând **apăsarea sufletească, neputința** eului liric de a evada dintr-un spațiu obositor, stresant, sufocant. ***Verbele auditive*** cu sonoritate stridentă, enervantă sugerează disperare, "să strig" sau stare de nevroză, "scârțâiau".

Natura ca stare de spirit simbolizează, prin fenomene dezagreabile, **disconfort psihic** și un **suflet pustiit**, -"era vânt"- sau **încremenire și răceală interioară**, "era frig".

Cromatica este numai sugerată în poezie, ***negrul***, prin "funerar vestmânt", iar ***policromatica*** florilor și a coroanelor, fiind "de plumb", devine ternă, ***cenușie***, anulând orice formă a vitalității. Totuși, George Bacovia considera că metalul plumb are culoare galbenă, nu gri: "În plumb văd culoarea galbenă. Compușii lui dau precipitat galben. Temperamentului meu îi convine această culoare. După violet și alb, am evoluat spre galben [....]. Plumbul ars e galben. Sufletul ars e galben."

Olfactivul nuanțat prin simbolul "mort", dezvăluie prăbușirea inevitabilă și definitivă a simțirii poetice.

Prozodia. Tonul elegiac al poeziei este dat de ***ritmul iambic*** ce domină aproape întreaga poezie, alternând cu ***peonul și amfibrahul, măsura*** versului fiind de ***10 silabe***, iar ***rima îmbrățișată.***

Impresionat de valoarea certă a poeziilor bacoviene incluse în volumul "Plumb", Alexandru Macedonski publică în revista "Flacăra" următoarea epigramă:

"Lui G.Bacovia:
Poete scump, pe frunte porți mândre foi de laur
Căci singur, până astăzi, din plumb făcut-ai aur."

Poezia lui Bacovia este, neîndoielnic, înscrisă în simbolismul european prin atmosferă, procedee, cromatică, muzicalitate, definindu-l pe poet ca fiind "pictor în cuvinte și compozitor în vorbe" (M.Petroveanu).

"DECOR"

de George Bacovia
(autor canonic)

- poezie simbolistă -
- poezie lirică -
- lirism obiectiv -

Poezia "Decor" de George Bacovia (1881 – 1957) apare în revista "Făclia", la 1 ianuarie **1916**, însoțită de o prezentare a autorului, realizată de Alexandru Macedonski: "Bacovia este pseudonimul unui tânăr din Bacău, Vasiliu, admirabil poet, dar a cărui modestie l-a ținut în umbră cu tot nemărginitul lui talent. [...] Marea sa originalitate m-a lăsat înmărmurit de uimire." Poezia "Decor" este inclusă, în același an, în volumul de debut, **"Plumb" (1916).**

Poeziile volumului "Plumb" se înscriu în simbolismul tradițional prin folosirea simbolurilor binecunoscute, cum ar fi statuile albe, parcul părăsit și pustiu, fanfare funerare, "iubita cântă la clavir", prin cromatica sugestivă pentru stările sufletești ale poetului. Ceea ce îl individualizează pe Bacovia între toți simboliștii români este nota dominantă a **obsesiilor, psihozelor și stărilor nevrotice** de un autentic impresionant, atmosfera apăsătoare percepută până în străfundurile sufletului, simțăminte care-l determină să se creadă un poet "blestemat".

Tema poeziei ilustrează o lume sfâșietor de tristă, în care sentimentul însingurării sinelui este exprimat prin cuvinte-simbol și mijloace cromatice, iar starea de disperare este creată printr-o imagine de pustietate a lumii reale, în care nu mai există viață. Altfel spus, tema poeziei este iminența morții și inexistența ca sugestii ale neputinței de comunicare a eului poetic cu lumea.

Ideea poeziei exprimă toată gama de stări interioare ale poetului, disperare, spleen, angoasă, solitudine, apăsare sufletească, dezolare, nevroză, fapt ce l-a determinat pe Emil

Cioran să spună despre Bacovia că este "inapt să se mântuie, totul e pentru el cu putință, în afară de propria viață [...] nu poate scăpa de el însuși și nici evada din centrul propriei obsesii".

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă prin corespondența elementelor din natură, ale căror caracteristici rezonează în stări interioare lirice, viziune artistică specific simbolistă prin ***funcția expresivă și estetică*** a simbolurilor, fonemelor și culorilor. **Lirismul obiectiv** se definește prin ***mărcile lexico-gramaticale*** reprezentate de ***puținele verbe la persoana a III-a:*** "stau", "plâng", "străbate", "apar", surprinzătoare fiind absența totală a pronumelor personale.

(Semnificația titlului)

Termenul "Decor" are drept corespondent în natură un ansamblu de obiecte care compun cadrul necesar desfășurării unei acțiuni, o ambianță creată pentru ca omul să se manifeste cu toate valențele sale. Bacovia dă acestui cuvânt valoare de **simbol**, sugerând viața, propria existență, în care poetul se simte timorat, izolat, pustiit, din cauza imposibilității de a comunica spiritual cu lumea exterioară.

(Structura și compoziția textului poetic)

Poezia "Decor" este structurată în **trei strofe și trei versuri libere** pentru fiecare strofă cu scopul de a accentua și sintetiza ideea exprimată anterior.

În această poezie Bacovia apelează la mijloace simboliste variate și anume: **cuvântul-simbol, culoarea, simetria versurilor și versul liber**, toate acestea creând o **muzicalitate** expresivă în plan ideatic, relevând **stări sufletești**. Sunt evidente, așadar, **două planuri** distincte ale existenței: unul **exterior** simbolizat de parc, de copaci, de păsări, în general de acest decor funerar și unul **interior,** sugerat de pustietatea sufletească a poetului, care-i provoacă deprimare, disperare, dezolare, nevroză.

Incipitul poeziei este reprezentat de ***versul-refren*** ca element de recurență simbolistă, ce se compune din "cuvântul-cheie" și elementul cromatic: "Copacii albi, copacii negri".

În **prima strofă**, decorul este compus din ***copaci***, **cuvânt-simbol** care sugerează componente ale vieții umane, care ar putea fi înzestrate cu vitalitate, dar aceasta este anulată simbolistic:

"Copacii albi, copacii negri
Stau goi în parcul solitar
Decor de doliu funerar...
Copacii albi, copacii negri.

În parc regretele plâng iar..."

Cromatica este ***exprimată direct*** de culorile alb şi negru, care la Bacovia simbolizează **inexistenţa ca inerţie a morţii şi, respectiv, moartea**. Eul liric se simte **deprimat** de agonia lumii, potenţată de ***repetiţia*** "copacii albi, copacii negri", **solitudinea** sinelui fiind sugerată de "parcul solitar". Ideea de moarte iminentă transpare prin simbolurile "doliu" şi "funerar", care exprimă aluziv şi cromatica. Imaginea lumii, simbolizată de "parc", este dezolantă, atmosfera este de o tristeţe sfâşietoare, sugerată de "regretele" care plâng, suferinţa căpătând efecte auditive, ideea morţii şi a inexistenţei perpetue fiind accentuată de versul liber: "În parc regretele plâng iar...". Decorul funerar al lumii exterioare corespunde stării interioare de **agonie sufletească** a eului introvertit, căruia-i sunt inaccesibile idealurile, împlinirile spirituale.

Strofa a doua apelează la **simbolul păsării**, ca sugestie a speranţei şi zborului interior, a aspiraţiilor şi nădejdilor umane:

"Cu pene albe, pene negre
O pasăre cu glas amar
Străbate parcul secular...
Cu pene albe, pene negre...

În parc fantomele apar..."

Amărăciunea, ca stare a eului poetic, este sugerată de pasărea "cu pene albe, pene negre", care îşi pierde trăsătura definitorie pentru existenţa ei în Univers, trilul, având în poezie un "glas amar". Poetul este incapabil să-şi construiască visuri, aspiraţii, existenţa sa spirituală fiind un chinuitor coşmar bântuit de fantome, de iluzii şi insatisfacţii: "În parc fantomele apar".

Ultima strofă se constituie într-o ***concluzie*** ideatică a morții universale, simbolizând **prăbușirea spirituală** a eului poetic, absența oricăror elemente vitale fiind evidentă: "Și frunze albe, frunze negre;/ Copacii albi, copacii negri;/ Și pene albe, pene negre,/ Decor de doliu funerar...". Sporește **muzicalitatea versurilor,** prin ***repetiția*** obsesivă a culorilor ***alb-negru*** care amplifică starea eului liric de la **disperare** până la **nevroză** și **spleen** (dezgust față de orice - *n.n.*).

Finalul poeziei reprezentat de ultimul ***vers liber***, "În parc ninsoarea cade rar..." poate sugera **apăsarea psihică** provocată de moartea universală, simbolizată de "ninsoare", o dezlănțuire a naturii înseși, care nu este bruscă, ci lentă, monotonă, fără sfârșit. Poetul nu are soluții de supraviețuire, va fi copleșit de "ninsoarea" care "cade rar" și inexorabil în sufletul său.

Condiția poetului în această lume este percepută în raport direct cu ***peisajul interior (sufletesc) și exterior (natural)*** în același timp, adică starea interioară a sinelui poetic este transfigurată într-un mediu înconjurător, prin elemente din realitatea brută, concretă, pe care le simte ***vizual și auditiv*** în structura sa spirituală, în mediul său interior.

Universul ideatic al poeziei implică o categorie mai largă de manifestare, suferința poetului este a unei generații întregi, a unei lumi, însă peisajul concret al acestei lirici se restrânge la drama propriului eu, exprimându-se direct pe sine în orice ipostază a vieții sociale sau a naturii, autointrospectându-se psihologic printr-o varietate rafinată de tonuri, cu o mare forță de sugestie.

(Limbajul și expresivitatea textului poetic)

Tehnica simbolistă este îndeaproape ilustrată în această poezie: ***cuvântul-simbol (corespondența), cromatica, muzicalitatea, versul liber.***

De obicei, în poeziile simboliste ale lui Bacovia există un ***cuvânt-cheie***, în jurul căruia se construiește întreaga poezie, toate celelalte elemente întorcându-se permanent către acesta; repetițiile, refrenele, reluările sunt modalități diverse de reactualizare, de revenire ideatică, de reamintire a substanței lirice.

Cuvântul-simbol sau **cuvântul-cheie** este "parc", reprezentând spațiului exterior (al lumii) corespunzător spațiului interior (al sufletului), simbolizat și prin termenul "decor".

Expresivitatea poeziei este susținută de ***verbele*** la ***prezentul gnomic***, care profilează acțiuni și stări continue, permanente de angoasă, de încremenire și confuzie psihică, de nevroză: "stau", "plâng", "străbâte", "apar", surprinzătoare fiind absența oricăror pronume personale.

Ca ***elemente de compoziție, relațiile de simetrie sintactică*** realizate prin versurile-refren sunt susținute și de prezența simbolului cromatic reiterat obsesiv în întreaga poezie, "alb/ negru", care profilează iminența morții universale.

Tehnicile simboliste se manifestă prin ***corespondențe muzicale și cromatice***, cu aportul definitoriu al ***simbolului.***

Muzicalitatea poeziei este realizată prin elementele de recurență, laitmotivul versurilor-refren amplifică efectele auditive, sugerând **apăsarea sufletească, neputința** eului liric de a intra în relație cu lumea, incapacitatea lui de comunicare cu aceasta.

Natura ca stare de spirit sugerează, prin aspectul dezolant al parcului pustiu, un **disconfort psihic** și un **suflet pustiit**, -"Stau goi în parcul secular"- sau **încremenire și răceală interioară**, "În parc ninsoarea cade rar".

Cromatica este cheia-simbol în întreaga poezie, ***negrul*** anunțând moartea iminentă și ***albul*** care amplifică inexistența, neantul, golul existențial, anulând orice formă a vitalității.

Sugestia se definește, în principal, prin câteva figuri semantice în manieră simbolistă. ***Personificarea*** "O pasăre cu glas amar" și ***epitetele cromatice*** obsesive "alb"/ "negru" amplifică tristețea sufletului pustiit și solitar, senzație sugerată de sintagmele "regretele plâng" și "parcul solitar".

Prozodia. Tonul elegiac al poeziei este dat de recurența versului-refren care creează o ***rimă îmbrățișată*** în primele două strofe și o ***rimă albă*** în ultima, iar ***măsura*** versurilor este de 8-9 silabe.

Originalitatea lui George Bacovia s-a remarcat prin impresia acută de sensibilitate extinsă la scara întregului Univers, prin dezolarea sufletească, prin uşorul său sarcasm. Mircea Anghelescu afirmă că George Bacovia "este o personalitate artistică complexă, ale cărei valori nu pot fi căutate pe o singură coardă şi că relativa monotonie tematică a poeziei sale [...] ascunde de fapt o mare bogăţie interioară de sensibilitate şi o diversitate derutantă a artei sale".

"DE IARNĂ"

de George Bacovia

(autor canonic)

- perioada interbelică -

- poezie simbolistă -

- poezie lirică -

- lirism obiectiv -

"Compozitor în vorbe şi pictor în cuvinte" (M.Petroveanu), **George Bacovia (1881 – 1957)** poate fi considerat poetul anotimpurilor obsedante şi generatoare de stări nevrotice: ***primăvara*** provoacă isterie, ***iarna***, cu zăpezi apocaliptice, asfixiază întreaga existenţă. Pe numele adevărat ***George Vasiliu***, poetul s-a născut la Bacău, oraş de provincie de la care, aşa cum a declarat, şi-a luat pseudonimul literar: "Pseudonimul [...] vine de la numele roman al Bacăului, care se zicea Bacovia, aşa numindu-se probabil întreaga regiune din această parte a Moldovei. Eu l-am luat [...] din dicţionarul lui Hasdeu, cum cred că va fi făcut şi Arghezi în legătură cu râul Argeşului".

Volumul de debut intitulat "Plumb" (1916) s-a remarcat printr-o poezie decadentă, manieră păstrată într-o mai mică măsură şi în poezia interbelică, întreaga sa creaţie fiind apreciată ca cel mai valoros demers estetic pentru simbolismul românesc.

Poezia "De iarnă" face parte din volumul **"Scântei galbene"** publicat de George Bacovia în **1926**, înscriindu-se într-un ***"modernism ingenuu"*** (Mircea Scarlat) al liricii interbelice.

Lirica bacoviană reflectă, mai ales, o natură exterioară izbitoare cu puternice implicaţii în sinele liric, cauzatoare de stări interioare specifice simbolismului: angoasă, spaimă, presiune psihică, spleen, deprimare, nevroză etc.

Titlul poeziei "De iarnă" sugerează totodată **tema** demersului liric, ilustrând un tablou înfricoşător al anotimpului alb, copleşitor prin neputinţa eului liric de a stăvili ninsoarea abundentă, care ameninţă să acopere şi să dezintegreze, propria viaţă, oraşul, întreg Universul. Bacovia este "inapt să se mântuie, totul e pentru el cu putinţă, în afară de propria viaţă [...] nu poate scăpa de el însuşi şi nici evada din centrul propriei obsesii." (Emil Cioran)

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă prin corespondenţa elementelor din natură, ale căror caracteristici rezonează în stări interioare lirice, viziune artistică specific simbolistă prin ***funcţia expresivă şi estetică*** a simbolurilor, fonemelor şi culorilor. **Lirismul obiectiv** se defineşte prin ***mărcile lexico-gramaticale*** reprezentate de ***puţinele verbe la persoana a III-a*** : "ninge", "înserează", "trebuie", "era". Surprinzătoare sunt cele două ***adresări directe*** concretizate prin ***verbe şi pronume la persoana a II-a singular***, eul liric evocând propriile amintiri despre iubita de altădată, sugerând stări jinduitoare: "nu ştii", "tu apari".

(Structura şi compoziţia textului poetic)

Poezia "De iarnă" este structurată în **două secvenţe lirice cu versuri inegale şi rimă albă,** compunând un tablou monocromatic halucinant care simbolizează o criză existenţială în plan spiritual. Bacovia apelează la mijloace simboliste variate, de la **cuvântul-simbol şi culoare,** până la **termeni auditivi**, creând o **muzicalitate** expresivă în plan ideatic şi sugerând **stări sufleteşti**. Sunt evidente, aşadar, **două planuri**

distincte ale existenței: unul **exterior** simbolizat de albul iernii și altul, **interior,** sugerat de tristețea deprimantă a amintirii erotice.

Incipitul poeziei este reprezentat de ***imaginea apocaliptică a ninsorii ca simbol al copleșitoarei nostalgii:*** "Cum ninge repede, apoi încet". **Prima secvență** revelează sentimentul de profundă depresie simbolizată de ninsoarea care cade la început repede, apoi mai lent, întocmai ca durerea sufletească a eului liric, ca urmare a iubirii pierdute. Sinele poetic este dominat de incertitudine, nu știe cât va mai dura starea de nefericire, cât timp "mai trebuie" să treacă pentru a-i ostoi (domoli) suferința amintirii iubitei:

"Cum ninge repede, apoi încet
Și nu știi cât timp mai trebuie de-acum,
E la fereastră, alb -
O fată cu șal negru în cerdacul nins...
Dar prin copaci înserează -
Într-un departe nins era tot așa."

Cromatica sugerată de albul ninsorii inundă sufletul chinuit al eului liric, simbolizând starea de angoasă (neliniște, tulburare), de inexistență a oricăror speranțe. Orizontul său spiritual este lipsit de orice perspectivă, "E la fereastră, alb -", iar amintirea iubitei capătă concretețe nefastă ("șal negru") în imaginația tulbure a îndrăgostitului: "O fată cu șal negru în cerdacul nins...". Înserarea de afară (plan exterior) simbolizează întunericul interior, tristețea unui suflet deznădăjduit (plan interior), o stare "ninsă" de disperare continuă, o suferință perpetuă și apăsătoare a amintirii erotice: "Dar prin copaci înserează -/ Într-un departe nins era tot așa."

Atitudinea poetică dă senzația de incoerență a imaginilor, de inimă răvășită ce nu-și poate regăsi liniștea și echilibrul interior, nu poate opri "ninsoarea" amintirii din sufletul chinuit. Prin ***adresarea directă*** către imaginea fantomatică a iubitei, "nu știi", se distinge o ***autoadresare*** de scrutare a propriului suflet, a amintirii erotice care-l macină emoțional.

Secvența următoare pare că aduce o certitudine în starea de confuzie și descumpănire a sinelui liric: "În adevăr", dar este contrazisă imediat de versul următor, "Și înnoptate zăngăniri", sugerând aceeași stare de tristețe deznădăjduită ca în finalul primei secvențe. ***Substantivul auditiv*** "zăngăniri", provenit din infinitivul lung al verbului și precedat de ***epitetul*** "înnoptate" simbolizează starea de nevroză, de deprimare a sinelui poetic:

"În adevăr,
Și înnoptate zăngăniri,
Apoi va avea loc un bal,
Sau o serbare de spiritism,
Atâtea sunt de făcut...
Când tu apari numai ca amintire.
Cum ninge repede, repede!"

Ironia subtilă referitoare la deșertăciunea faptelor existențiale este evidentă: balul și serbarea de spiritism constituie simboluri ale banalului vieții, spre deosebire de evenimente cu adevărat considerabile, întrucât "Atâtea sunt de făcut...". Ultimele două versuri reiterează suferința provocată de amintirea iubitei, căreia sinele poetic i se adresează în imaginație, prin ***pronumele și verbul la persoana a II-a***: "tu apari numai ca amintire". ***Repetiția*** din finalul poeziei -"ninge repede, repede!"- sugerează avalanșa ninsorii sufletești, starea de tristețe și dezolare a eului liric, pentru care amintirea iubitei este neștearsă și perpetuă.

(Limbajul și expresivitatea textului poetic)

Tehnica simbolistă este îndeaproape ilustrată în această poezie: ***cuvântul-simbol (corespondența), cromatica, muzicalitatea, versurile inegale.***

De obicei, în poeziile simboliste ale lui Bacovia există un ***cuvânt-cheie***, în jurul căruia se construiește întreaga poezie, toate celelalte elemente întorcându-se permanent către acesta; repetițiile, refrenele, reluările sunt modalități diverse de reactualizare, de revenire ideatică, de reamintire a substanței lirice.

Cuvântul-simbol sau **cuvântul-cheie** este "ninge", reprezentând spațiului exterior (al lumii) corespunzător spațiului interior (al sufletului), simbolizat prin termenul "amintire".

Expresivitatea poeziei este susţinută de ***verbele*** la ***prezentul gnomic***, persoana a III-a singular, care profilează acţiuni şi stări continue, permanente de angoasă, de încremenire şi confuzie psihică, nevroză: "înserează", "ninge", surprinzătoare fiind prezenţa ***verbelor şi pronumelui la persoana a II-a***: "nu ştii"; "tu apari".

Ca ***elemente de compoziţie, dislocarea sintactică*** "E la fereastră, alb" simbolizează inexistenţa oricărui orizont, a oricăror perspective spirituale, întrucât în poezia bacoviană culoarea albă sugerează absenţa trăirilor, sentimentelor, speranţelor.

Tehnicile simboliste se manifestă prin ***corespondenţe muzicale şi cromatice,*** cu aportul definitoriu al ***simbolului.***

Muzicalitatea poeziei este realizată prin varietatea măsurii versurilor, prin alternarea celor scurte de 4-6 silabe cu cele de 11-12 silabe. Sintagma "înnoptate zăngăniri" iradiază ***efecte auditive***, sugerând **nevroza şi neputinţa** eului liric de a intra în relaţie cu lumea, incapacitatea lui de comunicare cu aceasta.

·***Natura ca stare de spirit*** sugerează, prin aspectul dezolant şi înspăimântător al ninsorii care cade repede, un **disconfort psihic** şi un **suflet pustiit**, -"Cum ninge repede, apoi încet"; "Cum ninge repede, repede!".

Cromatica este reprezentată de albul ninsorii ("alb") care amplifică inexistenţa, neantul, golul existenţial, anulând orice formă a vitalităţii şi de culoarea neagră a şalului ("şal negru"), anunţând moartea inexorabilă a iubirii.

Sugestia se defineşte, în principal, prin câteva figuri semantice în manieră simbolistă, mai puţine în această poezie. Se remarcă ***epitetele cromatice***, la care culoarea este mai mult sugerată şi mai puţin exprimată direct: "cerdacul nins"; "şal negru"; "înnoptate zăngăniri". ***Repetiţia*** "ninge repede, repede" din finalul poeziei sugerează copleşitorul sentiment de tristeţe acumulată, aşa cum ninsoarea abundentă acoperă firea.

Prozodia.. Tonul elegiac al poeziei este dat de muzicalitatea ***versurilor inegale***, cu ***măsura*** cuprinsă între 4 şi 12 silabe şi de ***absenţa rimei***, armonizând astfel prozodia tradiţională cu inovaţia modernistă. Eliberată de orice fel de constrângeri prozodice, poezia se apropie de muzică şi prin versificaţia liberă şi rima albă.

Creaţia lirică a lui George Bacovia se integrează în simbolismul românesc nu numai prin corespondenţele dintre planul exterior al naturii şi cel interior al simţirii, ci şi prin tehnica sugestiei şi muzicalitatea versurilor. Bacovia apelează cu originalitate la simbol şi alegorie, "procedee poetice tradiţionale care se confundă cu originea artei", poezia sa fiind cu adevărat "imagine, metaforă, simbol...". (Lidia Bote, "Simbolismul românesc")

"NOCTURNĂ"

de George Bacovia
(autor canonic)

- perioada interbelică -
- poezie simbolistă -
- poezie lirică -
- lirism obiectiv -

Pe numele adevărat ***George Vasiliu***, viitorul poet şi-a luat pseudonimul de la numele oraşului natal, Bacău, după cum mărturisea într-un interviu acordat în anul 1934: "Pseudonimul [...] vine de la numele roman al Bacăului, care se zicea Bacovia, aşa numindu-se probabil întreaga regiune din această parte a Moldovei. Eu l-am luat [...] din dicţionarul lui Hasdeu, cum cred că va fi făcut şi Arghezi în legătură cu râul Argeşului". Criticul Nicolae Manolescu apreciază că **George Bacovia (1881 – 1957)** "reprezintă punctul cel mai înalt al simbolismului românesc, situându-se totodată, prin valoare, mai presus de simbolism şi de orice curent literar, în universalitate." (Nicolae Manolescu)

Volumul de debut intitulat "Plumb" (1916) a fost premiat la a doua ediţie, apărută în anul 1925, iar un an mai târziu, **în 1926,** Bacovia publică volumul **"Scântei galbene"**, din care face parte şi poezia **"Nocturnă"**.

Lirica bacoviană reflectă, mai ales, o natură exterioară izbitoare cu puternice implicaţii în sinele liric, cauzatoare de stări interioare specifice simbolismului: angoasă, spaimă, presiune psihică, spleen, deprimare, nevroză etc.

Titlul poeziei "Nocturnă" sugerează totodată **tema simbolistă** a demersului liric, ilustrând corespondenţa între imaginea exterioară a nopţii şi starea interioară a eului liric, de confuzie ori de "întuneric" lăuntric. Astfel, ***imaginarul poetic*** transfigurează realitatea concretă prin corespondenţa elementelor din natură, ale căror caracteristici rezonează în stări interioare lirice, viziune artistică specific simbolistă prin ***funcţia expresivă şi estetică*** a simbolurilor, fonemelor şi culorilor.

Lirismul obiectiv se defineşte prin ***mărcile lexico-gramaticale*** reprezentate de ***puţinele verbe la persoana a III-a:*** "se contrazic", "zimţează", "a trecut", "au stat". Surprinzătoare este unica ***adresare directă*** concretizată prin ***verbul şi pronumele la persoana a II-a singular***, "te-am aşteptat", care sugerează stări jinduitoare ale eului liric.

(Structura şi compoziţia textului poetic)

Poezia este alcătuită din **patru catrene cu măsură variabilă**, fiind prezente **două planuri** ale existenţei: unul **exterior** sugerat de tabloul nocturn şi celălalt, **interior**, simbolizat prin stări care-i provoacă poetului ***nevroză, iritare psihică, dezorientare.***

Incipitul poeziei îl constituie ***sinestezia*** profilată prin îmbinarea subtilă a ***vizualului*** cu ***olfactivul***, în versul "Clar de noapte parfumat" şi cu ***auditivul*** ultimului vers, care are şi valenţă ironică, de minimalizare a existenţei: "Greierul zimţează noaptea, cu nimic."

"Clar de noapte parfumat
O grădină cu orizontul depărtat...
Şi în somn, pe banca veche, cugetări se contrazic.
Greierul zimţează noaptea, cu nimic."

Lipsa oricărui orizont teluric, absența speranțelor și viziunea unui viitor mult prea "depărtat..." sunt simbolizate de "grădină", iar în plan spiritual, cugetările divergente agită "somnul" incert de pe banca veche. Prezența greierului care "zimțează noaptea, cu nimic" minimalizează existența umană, lipsită de orice speranțe. Tensiunea interioară a eului liric este provocată de contradicția ideilor, de fricțiunea gândurilor confuze care privesc lipsa oricărui orizont existențial, atingând apogeul incertitudinii prin simbolul lunii, ca sugestie a celor mai înălțătoare aspirații spirituale. Probabil că luna semnifică în același timp disperarea acută a eului liric și deznădejdea împlinirii, întrucât culoarea galbenă este, în viziunea bacoviană, un simbol al acestor percepții interioare: "În poezie m-a obsedat totdeauna un subiect de culoare. [....] Acum în urmă, m-a obsedat galbenul, culoarea deznădejdii. De aceea ultimul volum poartă titlul "Scântei galbene." (George Bacovia)

Perfectul compus al verbului "te-am așteptat..." și ***punctele de suspensie însoțitoare*** sugerează o acțiune trecută și terminată, în care speranța nu mai există, aspirațiile au eșuat, ilustrând stări depresive specifice poetului simbolist:

"Cum te-am așteptat...
Totul a trecut -
Luna pare, în oftat,
Un continent cunoscut."

Personificarea lunii, care oftează odată cu sinele liric, este transpunerea unui element din spațiul cosmic în planul interior al trăirilor, simbolizând deznădejdea intensă/ anxietatea ce pare statornicită în sufletul său tulburat. Versul "Cum te-am așteptat..." sugerează subtil o dorință ardentă, abia stăpânită, de a-și întâlni iubita ori de a-și împlini un vis, o aspirație, însă dezamăgirea neîmplinirii îl copleșește, pentru că "Totul a trecut -", s-a sfârșit, senzație cunoscută deja, trăită de prea multe ori: "Un continent cunoscut."

"Aici e frumos aranjat
Orice fir;
Veacurile-au stat
Un oraș, pe vale, - Suvenir."

Deicticul "aici" poate simboliza propriul suflet, propria viaţă ori iubirea pierdută, un spaţiu interior riguros şi "frumos aranjat", sugerat de un "oraş pe vale", devenit doar amintire. Timpul nu mai are valoare, a încremenit - "Veacurile-au stat" -, păstrând neşterse amintirile dragi: "Suvenir".

Accentul ideatic al simbolisticelor stări poetice este infailibil prin faptul că **finalul** poeziei reiterează prima strofă, înlocuindu-se în versul al treilea starea conflictuală a gândurilor ("cugetări se contrazic") cu cea depresivă a spiritului ("tot mai mic..."), ***sinestezia*** amplificând simţurile, intensificând deprimarea cauzată de absenţa oricăror speranţe, de o viaţă lipsită de esenţe ("Greierul zimţează noaptea, cu nimic.")

Expresivitatea este susţinută de puţinele ***verbe la prezentul gnomic*** - "se contrazic", "zimţează", "pare" - şi cele la ***perfectul compus*** - "te-am aşteptat...", "a trecut", "au stat" - amplifică stările deprimante, de angoasă şi spleen ale eului liric, care nu mai speră să-şi împlinească aspiraţiile. "«Expresionismul» lui Bacovia nu este atât unul al temelor, cât unul de concepţie. Între *punctul de fugă* exterior şi *punctul fix* interior se înscrie şi se reprezintă spaţial toată gama stărilor psihice bacoviene." (Dinu Flămând)

Sintaxa laconică prin absenţa predicatelor intensifică simbolistica simţămintelor anoste: "Clar de noapte parfumat,/ O grădină cu orizontul depărat... "; "Un oraş, pe vale, - Suvenir."

Sugestia se distinge prin simboluri specific bacoviene, spaţiul exterior teluric ("grădina") şi cel cosmic ("luna") sugerează planul interior al simţirii, cu trimitere către viaţă, iubire, existenţă spirituală.

Modernitatea poeziei simboliste "Nocturnă" înscrie lirica bacoviană într-o "virtualitate universală şi profund contemporană", ce se argumentează printr-un element comun cu "viziunea modernă a tragicului [...] simţit, în ultimă instanţă, în ipostaza supremă a blestemului de a trăi." (Mihail Petroveanu)

Prozodia poeziei "Nocturnă" constituie un alt considerent modern, prin ***măsura variabilă*** a versurilor, de la 3 la 15 silabe. În prima şi ultima strofă ***rima împerecheată*** se armonizează cu cea ***încrucişată*** din strofele a doua şi a treia.

În concluzie, **simbolismul este o manifestare particularizată a modernismului interbelic**, iar George Bacovia este considerat de unii critici literari ca "cel mai modern poet român din prima jumătate a acestui secol (sec.al XX-lea - *n.n.*) și unul dintre precursorii europeni ai celor mai noi tendințe din literatura universală de azi: absurdul, drama existențială, pustiul istoric [....] toate aceste elemente se prefigurează în strania și derutanta operă a acestui mare poet." (A.E.Baconsky).

"LACUSTRĂ"

de George Bacovia
(autor canonic)

- artă poetică simbolistă -
- poezie lirică -
- lirism subiectiv -

Definiție: ***Conceptul artă poetică exprimă un ansamblu de trăsături care compun viziunea despre lume și viață a unui autor, despre menirea lui în Univers și misiunea artei sale, într-un limbaj literar care-l particularizează.***

Poezia "Lacustră" face parte din volumul de debut, **"Plumb"**, apărut în **1916** și este emblematică pentru atmosfera dezolantă specifică liricii lui **George Bacovia (1881 – 1957)** exprimând prin ***simboluri și sugestii*** trăirile și stările sufletești ale poetului: ***tristețea, spleenul*** (dezgust față de orice-*n.n.*), ***angoasa, oboseala psihică, disperarea, apăsarea sufletească, nevroza, spaima, degradarea psihică, dezolarea,***

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă prin ***corespondența*** elementelor din natură, ale căror caracteristici rezonează în stări interioare lirice, viziune artistică specific simbolistă prin ***funcția expresivă și estetică*** a simbolurilor, fonemelor și culorilor. **Lirismul subiectiv** se definește prin ***mărcile lexico-gramaticale ale eului liric***, reprezentate de ***verbe***

şi pronume la persoana I singular: "aud", "sunt singur", "dorm", "mi se pare", "n-am tras", "mă găsesc", "simt", "mă", ceea ce atestă încadrarea poeziei în categoria **artelor poetice.**

(Structura şi compoziţia textului poetic)

Poezia "Lacustră" de George Bacovia este alcătuită din **patru catrene** dispuse într-o ***simetrie perfectă***: prima strofă este reluată în finalul poeziei, schimbându-se numai versul al doilea, pentru a accentua curgerea implacabilă a timpului şi solitudinea artistului în societatea ostilă şi apăsătoare. Discursul liric este construit pe **două planuri suprapuse**: unul **exterior**, al lumii materiale şi al naturii, şi planul **interior**, al vieţii psihologice, al trăirilor dezolante resimţite în profunzimea sufletului unui artist care nu se poate adapta realităţii ostile.

Tema poeziei ilustrează condiţia nefericită a poetului într-o lume ostilă, meschină, incapabilă să înţeleagă arta adevărată, prin folosirea **motivelor poetice** specific bacoviene: ***noaptea, ploaia, moartea, golul sufletesc, plânsul, nevroza, solitudinea.*** **Ideea** profilează starea de disperare şi dezolare a poetului, aflat în imposibilitate de adaptare şi supravieţuire într-o lume mediocră, superficială, supusă degradării morale şi materiale, prin simbolul apei ca element de dezagregare a materiei.

Semnificaţia titlului. ***Simbolul*** "lacustră" are drept ***corespondent*** în natură o locuinţă temporară şi nesigură, construită pe apă, susţinută de patru piloni şi supusă iminentei prăbuşiri, ceea ce sugerează faptul că eul poetic, expus pericolelor, se autoizolează provizoriu, devenind un însingurat în societatea de care fuge.

"De-atâtea nopţi aud plouând,
Aud materia plângând...
Sunt singur, şi mă duce-un gând
Spre locuinţele lacustre."

Strofa întâi. Incipitul exprimă simbolic ideea de atemporalitate existenţială ca stare permanentă şi sâcâitoare a eului liric, "De-atâtea nopţi". Prin ***prezentul gnomic*** (care exprimă acţiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent

atemporal-*n.n.*) -"aud"-, eul liric percepe direct ploaia care este atât de distrugătoare de materie, încât efectele ***auditive*** sunt apocaliptice: "Aud materia plângând". Plânsul cosmic al naturii potenţează **motivul solitudinii,** ilustrat printr-o stare de autoizolare a eului liric, sintagma "sunt singur" simbolizând o existenţă solitară asemănătoare cu imaginea locuinţelor lacustre.

Strofa a doua este dominată de **simboluri psihologice** exprimate prin *verbe* ce sugerează **incertitudinea, nesiguranţa, spaima** de dezagregare a materiei sub ***acţiunea distrugătoare a apei***: "parcă dorm", "tresar", "mi se pare", iar scândurile ude sugerează **nevroza** ca efect al pericolului de **degradare spirituală** iminentă:

"Şi parcă dorm pe scânduri ude,
În spate mă izbeşte-un val -
Tresar prin somn, şi mi se pare
Că n-am tras podul de la mal. "

Panica şi spaima provocate de izbitura brutală şi neaşteptată a valului, ca şoc existenţial, "În spate mă izbeşte-un val", sunt amplificate până la **disperarea** eului liric din pricina solitudinii ce se simte ameninţată de un eventual pericol: "Tresar prin somn şi mi se pare/ Că n-am tras podul de la mal." Somnul bacovian este amplificat prin epitetul "scânduri ude" până la coşmar, spaima existenţială fiind reluată şi în ultima strofă: "Tot tresărind, tot aşteptând".

Strofa a treia amplifică **starea de nelinişte, de angoasă şi spleen** a eului liric prin dimensiunile majore ale istoriei, ca unic reper al existenţei umane, "Un gol istoric se întinde". Lumea dispare, devine hău, neant, infinit, totul se destramă, singura certitudine, "simt", fiind prăbuşirea, evanescenţa, dezagregarea iminentă a Universului sub acţiunea dezintegratoare a apei:

"Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleaşi vremuri mă găsesc...
Şi simt cum de atâta ploaie
Piloţii grei se prăbuşesc."

Ultima strofă este reiterarea primei strofe, în care se schimbă numai versul al doilea, "Tot tresărind, tot aşteptând", pentru a sugera **atemporalitatea**, veşnicia şi eternizarea stării de copleşitoare **dezolare, de disperare apoteotică** a eului poetic din cauza permanentelor pericole ce pândesc continuu existenţa spirituală a lumii:

"De-atâtea nopţi aud plouând,
Tot tresărind, tot aşteptând...
Sunt singur şi mă duce-un gând
Spre locuinţele lacustre."

Poezia "Lacustră" de George Bacovia este simbolistă prin sugestii, simboluri şi stările sufleteşti specifice liricii bacoviene: **plictisul, dezolarea, nevroza, disperarea, spleenul, spaima**, făcând ca această creaţie să fie **o confesiune lirică. Prezenţa persoanei I singular** inclusă în ***mărcile verbelor*** sporeşte confesiunea eului liric implicat total şi definitiv în starea dezolantă care pune stăpânire decisiv şi implacabil pe sufletul poetului.

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Simbolul dominant în poezie este **"lacustră"**, care are drept **corespondent în natură o locuinţă construită de om pe apă şi susţinută pe patru piloni, o construcţie supusă iminentei prăbuşirii, prin putrezirea stâlpilor de susţinere.** O astfel de locuinţă este **provizorie, singurătatea** este totală, dar în acelaşi timp, omul este ferit aici de pericolele ce-l pândesc în pustietate (animale sălbatice, intemperii etc.). Lacustra simbolizează, aşadar, o **solitudine dorită, o autoizolare** totală, care va duce inevitabil la prăbuşirea spirituală a eului poetic. **Motivul apei** este un simbol al dezintegrării materiei, spre deosebire de semnificaţia pe care o are la Mihai Eminescu, unde izvoarele, lacul sunt dătătoare de viaţă. Apa bacoviană acţionează încet, dar sigur, dezagregând spiritualitatea creatoare, printr-o serie de simboluri din acelaşi ***câmp semantic***: ploaia, malul, valul, scândurile ude.

Expresivitatea poeziei este susținută ***muzicalitatea*** versurilor, realizată prin ***verbele***, numeroase în poezie, care se află la ***prezentul gnomic*** (care exprimă acțiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent atemporal-*n.n.*), "aud", "sunt", "mă duce", "dorm", "mă izbește", "tresar", "mi se pare", "se întinde", "mă găsesc", "simt", "se prăbușesc" și simbolizează ***eternizarea*** stării de dezagregare, moartea lentă, sfârșitul implacabil. ***Gerunziul verbelor auditive***, "plouând", plângând" sugerează **tristețea profundă, disperarea și starea de nevroză perpetuă**, care constituie esența simțirii poetice.

Natura ca stare de spirit sugerează, prin ploaia enervantă, un **disconfort psihic** și un **suflet** aflat în **pericol de dezagregare:** "ploaie", "plouând".

Sugestia și ambiguitatea poeziei sunt ilustrate prin **tonul elegiac** al poeziei, ce reiese din stările de disperare, spaimă, nevroză, solitudine ale poetului. Rima este dată de ***cuvinte cu sonoritate surdă***, "plouând", "plângând", "gând", de ***cuvintele-simbol*** din ***câmpul semantic*** al apei, ce acționează ca principiu cosmic de dezintegrare: "lacustră", "plouând", "plângând", "ploaie", "ude", "val", "mal".

Prozodia. Tonul elegiac al poeziei este dat de ***ritmul iambic*** ce domină întreaga poezie, ***măsura*** versului fiind de ***8 silabe***. ***Rima*** variază, în prima și ultima strofă fiind vorba de ***monorimă***, iar în strofele a doua și a treia rimează numai versurile 2 cu 4, versurile 1 și 3 fiind fără rimă.

Poezia lui George Bacovia se înscrie în **estetica simbolistă**, sugerând o realitate a sufletului, a trăirilor interioare prin intermediul simbolurilor, sugestiei, muzicalității versurilor, concentrând o puternică încărcătură emoțională.

George Bacovia creează în întreaga sa lirică o "atmosferă de copleșitoare dezolare, de toamne reci, cu ploi putrede, o atmosferă de plumb, în care plutește obsesia morții și a neantului, o descompunere a ființei organice." (Eugen Lovinescu)

B. MODERNISMUL

Modernismul este un curent literar iniţiat la noi în **1919 de Eugen Lovinescu**, a cărui doctrină porneşte de la ideea că există **"un spirit al veacului"** care impune o dezvoltare simultană a civilizaţiilor, pledând pentru un ***proces de sincronizare*** a literaturii române cu literatura europeană, cunoscut şi ca ***principiul sincronismului***. Ideea de la care porneşte Eugen Lovinescu este aceea că civilizaţiile mai puţin dezvoltate sunt influenţate de cele avansate, mai întâi prin ***imitaţie***, conform "Teoriei imitaţiei" emise de francezul Gabriel Tarde, iar după implantare, prin stimularea creării unui fond literar propriu. În altă accepţie, literatura trebuie să "imite" viaţa în toată complexitatea, să reliefeze bogăţia spirituală şi sentimentală a oamenilor prin crearea unor eroi cu intensă şi plurivalentă personalitate. **Teoria formelor fără fond**, enunţată şi susţinută de Titu Maiorescu, este acceptată şi de Lovinescu, dar reconsiderată, acesta fiind de părere că formele pot, în cele din urmă, să-şi creeze uneori fondul.

În vederea modernizării (înnoirii) literaturii române, Eugen Lovinescu trasează câteva **direcţii noi** în care să se înscrie operele literare, înfiinţând, în acest scop, un cenaclu literar şi o revistă numite ***"Sburătorul"*** :

- ***tematica operelor literare să fie inspirată din viaţa citadină şi nu din cea rurală: "a întoarce spatele oraşului pentru a privi numai la sat înseamnă a proceda reacţionar";***
- ***evoluţia prozei de la liric la epic şi a poeziei de la epic la liric;***
- ***îmbogăţirea creaţiilor lirice cu profunde idei filozofice, inovarea limbajului prin şanjarea expresivităţii, sugestiei şi ambiguităţii;***
- ***cultivarea prozei obiective şi a romanului de analiză psihologică;***

● *intelectualizarea prozei și a poeziei - ilustrarea în operele literare a unor concepții metafizice și viziuni originale despre lume, viață și Univers;*

● *crearea intelectualului cu trăiri intense și spiritualitate complexă, ca personaj al operei literare, în locul figurii țăranului, erou linear și static.*

Într-un articol publicat în revista "Sburătorul" (1926), Eugen Lovinescu susține ideea că "existența omului în afară de categoria timpului fiind o iluzie filozofică, trebuie să intrăm în timp și să ne fixăm cronologic. Cum însă talentele nu se provoacă, le vom primi în marginile procedurii lor naturale. Ceea ce va veghea însă îndărătul acestor pagini va fi o conștiință critică fermă și o atitudine răspicată față de toate manifestările noastre literare".

TUDOR ARGHEZI

(1880 – 1967)

- autor canonic -

UNIVERSUL POETIC

(Teme ale creației)

Tudor Arghezi s-a născut la București, la **23 mai 1880**, numele său adevărat fiind ***Ion N.Theodorescu*** și a intrat în neființă la **14 iulie 1967**, fiind înhumat tot în București, în grădina casei sale de la "Mărțișor". Pseudonimul Arghezi provine, după cum mărturisește însuși poetul, de la numele de origine dacă al Argeșului, Argesis.

Primul volum de poezii apare foarte târziu, în **1927**, la vârsta de **47 de ani**, având un titlu sugestiv - **"Cuvinte potrivite"**-, care-l impune definitiv în literatura română, critica literară plasându-l pe locul al doilea după Mihai Eminescu.

● Sintetizând **temele creației argheziene**, pe primul loc se situează **tema filozofică**, din care fac parte: ***arta poetică*** și ***poezia existențială***.

● **Crezul artistic** al lui Tudor Arghezi esențializează **importanța cuvântului în Univers**, în concepția lirică a poetului **cuvântul** fiind **atotputernic/ omnipotent și încărcat de forță creatoare. Arta poetică** argheziană se înscrie în ***creația filozofică*** și se fundamentează pe energia pe care o degajă cuvântul în Univers, prin glorificarea lui în opere literare originale, idee ilustrată în poezii ca: ***"Rugă de seară"***, ***"Testament"***, ***"Flori de mucigai"***, ***"Ex libris"***, ***"Stihuri"***, ***"Inscripție pe biserică***, ***"Poetica"*** etc. În poezia ***"Testament"*** Arghezi glorifică limbajul strămoșilor ("De osemintele vărsate-n mine"), cuvântul hieratic ("Am strâns cenușa morților din vatră/ Și am făcut-o Dumnezeu de piatră").

În **spirit modernist**, Arghezi inovează ***estetica urâtului***, un procedeu artistic în care înnoirea stilistică se materializează prin ***revalorificarea cuvintelor***, cărora le dă noi sensuri, în ideea că acestea sunt atotputernice și pot schimba esența Universului. Considerând că orice cuvânt scris este "potrivit" pentru "a fi trimis în lume", Arghezi definește estetica urâtului în poezia ***"Testament"*** ("Din bube, mucegaiuri și noroi,/ Iscat-am frumuseți și prețuri noi.") și, cu predilecție, în volumul de versuri intitulat sugestiv ***"Flori de mucigai"***.

● **Lirica existențială** este ilustrată de ***"Psalmi"***, a căror temă generală exprimă raportul spiritual dintre om și Divinitate, definirea omului și a Divinității într-o ***viziune filozofică***. Tudor Arghezi a creat psalmii între anii 1927–1967 și i-a publicat în mai multe volume de poezii: 9 psalmi fac parte din volumul de debut, ***"Cuvinte potrivite"***, iar ceilalți din volumele ***"Frunze"***, ***"Poeme noi"***, ***"Silabe"***, ***"Noapte"***. Faptul demonstrează preocuparea permanentă a lui Arghezi pentru problematica filozofică a relației omului cu Dumnezeu, această creație artistică fiind definită ca ***lirică existențială***, ca poezie "monumentală și grea a zborului sufletesc către lumină". (G.Călinescu)

În ***"Psalmii"*** arghezieni, Eugen Simion delimitează ***patru subteme***:

- ***religioasă*** - în sensul că Dumnezeu este atotputernic și se identifică în mod desăvârșit cu întreaga fire, într-o viziune de factură populară;

- ***gnoseologică*** - Divinitatea este adevărul absolut și idealul suprem al ființei umane;

- ***etică*** - Divinitatea veghează "voia de bine, frumos și adevăr" a omului;

- ***estetică*** - Dumnezeu este visul purificator al omului: "Ești visul meu, din toate, cel frumos".

Tudor Arghezi încearcă să se apropie de Dumnezeu prin **negație**, oscilând **între "credință" și "tăgadă",** cerând, uneori imperativ, alteori smerit, dovezi palpabile privind existența Lui. "Psalmii" arghezieni sunt concepuți sub forma unor dialoguri imaginare cu Dumnezeu, într-un limbaj patetic sau acuzator, cu speranță sau cu deznădejde, fapt interpretat de critica literară ca trufie a artistului de a scormoni cu mintea misterul universal care-l fascinează, de a se convinge prin dovezi concrete de existența abstractă a forței supreme: "Singuri, acum, în marea ta poveste,/ Rămân cu tine să mă mai măsor,/ Fără să vreau să ies biruitor,/ Vreau să te pipăi și să urlu: "Este!".

● **Poezia iubirii** proiectează un ***sentiment protector***, o necontenită și timidă chemare a iubitei, eul liric amânând întâlnirea pentru a prelungi fericirea de care se simte cuprins, în care presară ironii încântătoare: ***"Melancolie"***, ***"Cântare"***, ***"Creion"***. În alte creații, **iubirea** este ***starea superioară a îngemănării îndrăgostiților***, ca în ***"Psalmul de taină"***, una dintre cele mai frumoase poezii din lirica erotică românească: "Femeie răspândită-n mine/ ca o mireasmă-ntr-o pădure,/ Scrisă-n visare ca o slovă,/ înfiptă-n trunchiul meu: săcure". ***Iubita-soție*** este stăpâna universului casnic, iubirea este împlinită în cadrul naturii vegetale și animale, în toată bogăția, varietatea și splendoarea ei: ***"Mireasa"***, ***"Căsnicie"***.

● **Viziunea asupra morții** profilează spaimă, ca în poezia ***"Duhovnicească"***, sau percepție ludică, prin care se induce ideea că fiecare om trebuie să învețe "să se joace de-a

moartea": "Puii mei, bobocii mei, copiii mei!/ Aşa e jocul,/ Îl joci în doi, în trei,/ Îl joci în câte câţi vrei,/ Arde-l-ar focul!" (*"De-a v-aţi ascuns"*).

● **Poezia socială** exprimă o atracţie surprinzătoare a poetului pentru faţa dizgraţioasă a lumii, o plăcere a cruzimii, creând un autentic spectacol al degradării umane. ***Lumea mahalalelor citadine, a pungaşilor, a ucigaşilor, a puşcăriaşilor,*** cu care a intrat în contact în timpul detenţiei la închisoarea Văcăreşti, este ilustrată în poeziile ***"Doi flămânzi", "Generaţii", "Ceasul de apoi", "Cina"*** şi în proza ***"Poarta neagră". Scabrosul, putreziciunea vieţii omeneşti*** constituie o imagine cutremurătoare, Arghezi potenţând emoţia artistică prin ***estetica urâtului***: "În beciul cu morţi, Ion e frumos,/ Întins gol pe piatră cu-n fraged surâs,/ Trei nopţi şobolanii l-au ros/ Şi din gura-i băloasă-i cade sacâz." (***"Ion Ion"***)

● **Poezia de revoltă socială** excelează în volumul ***"1907- Peizaje"*** din 1955, în care ***poeziile-pamflet "Cuvânt înainte", "Pe răzătoare", "Lipsesc morminte"*** reflectă drama răscoalei ţărăneşti într-un ton acuzator şi o atitudine plină de revoltă şi încrâncenare. Arghezi rămâne ***solidar cu cei mulţi, care trudesc în anonimat***, înfrumuseţaţi de munca aspră, dar cinstită şi dispreţuitor faţă de cei "plini de bube", trândavi şi degradaţi moral.

● Volumul ***"Cântare omului"*** din 1956 este o adevărată **sociogonie**, ilustrând în imagini poetice de o puternică expresivitate artistică evoluţia omului de-a lungul devenirii sale, de la ***"Născocitorul"***, până la omagiul adus celui care a descoperit taina tainelor, atomul, în poezia ***"Cel ce gândeşte singur"***.

● Temă inedită, **poezia jocului, a boabei şi a fărâmei** exprimă fascinaţia pe care o are Arghezi pentru universul înconjurător, alcătuit, cu o unică şi fermecătoare candoare, din lumea gâzelor, a florilor şi a animalelor domestice. În proza şi poezia dedicate acestor minuscule fiinţe, Arghezi explică naiv Geneza Universului ("Facerea lumii, balet pe şapte silabe"),

aseamănă condiția omului cu ***"Un plop uscat"*** ori descrie elementele mărunte ce compun Universul, cum ar fi: buruienile, cartoful (***"Har"***), dovleacul (***"Horă în grădină"***), gâzele (***"Vaca lui Dumnezeu"***). În poezia ***"Cântec de adormit Mitzura"***, precum și în ***"Cântec de cununie"***, urarea caldă, sinceră exprimă bucuria și entuziasmul eului liric pentru lumea copilăriei.

● **Poezia peisajului. Natura** este, în poezia argheziană, fie "spital de întristare și căință" (***"Târziu de toamnă"***), fie extaziantă, exuberantă, pentru că "Din învierea sufletului de izvor/ Beau caprele-amintirilor" (***"Vânt de toamnă"***), fie sub forma descrierii naturii dezlănțuite (***"Prigoana"***).

● **Poezia inscripțiilor**, lirică inedită în peisajul literaturii române, proiectează reflecțiile profunde ale poetului cu privire la îndatoririle pe care oamenii le au față de semenii lor, față de familie, față de țară, față de credința strămoșească, cuprinzând un imens univers, de la gâze la oameni, de la urâtul regăsit într-o multitudine de ipostaze, la sublim. Poeziile au ca titlu cuvântul "inscripție", urmat de materialul pe care poetul își "ciopleşte" ideile. ***"Inscripție pe biserică"*** potențează **arta poetică argheziană** ce exprimă aspirația artistului spre nemurire prin creația sa literară, amintind de ***"Numai poetul"***, poezie programatică eminesciană: "Toți au fost un timp. Eu sunt./ Eu în cer. Ei în pământ."

Poet modern, Tudor Arghezi aduce în literatura română o operă ce se distinge printr-o noutate izbitoare atât în teme, cât și în limbajul poetic, săvârșind o revoluție în poezia românească: "În poezia argheziană întâlnim o altă vegetație, o altă configurație a spațiului și a cosmosului, un alt sentiment al timpului decât acelea cu care eram obișnuiți din poezia anterioară, dar mai ales un alt spirit. Universul nu este, totuși, cu mult mai vast decât ni-l descoperise Eminescu, dar este esențialmente altul". (Ion Simuț)

"TESTAMENT"

de Tudor Arghezi
(autor canonic)

- perioada interbelică -
- artă poetică modernă -
- poezie lirică -
- lirism subiectiv -

Definiție: ***Conceptul artă poetică exprimă un ansamblu de trăsături care compun viziunea despre lume și viață a unui autor, despre menirea lui în Univers și despre misiunea artei sale, într-un limbaj literar care-l particularizează.***

Tudor Arghezi (1880 – 1967) este un vârf al **modernismului interbelic,** prin temperamentul artistic de substanță, prin forța de expresie și estetica novatoare, opera lui constituind nu numai o revoluție literară formală, ci o izbitoare luptă a eului cu lumea, o pendulare "între păcat și înălțare, între materie și spirit". (P.Constantinescu)

Poezia "Testament", situată în fruntea volumului de debut, ***"Cuvinte potrivite"* (1927),** reflectă **lirismul subiectiv** și constituie, poate, cea mai cunoscută și elocventă artă poetică din lirica românească. Alte **poezii programatice** argheziene sunt ***"Portret", "Rugă de seară", "Ia aminte", "Flori de mucigai", "Poetica" etc.***

În spirit **modern,** ***imaginarul poetic*** transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specific argheziană prin atotputernicia cuvântului ca forță creatoare a sensibilității lirice, prin ***funcția expresivă și estetică*** a revalorificării limbajului artistic.

Propriu oricărei **arte poetice, lirismul subiectiv** se manifestă și în această poezie, confirmând prezența eului liric prin ***mărcile lexico-gramaticale*** reprezentate de ***verbele și pronumele la persoana I*** - "voi lăsa", "să schimbăm", "am ivit", "am prefăcut", "făcui", "grămădii", "mea", "eu", "mine", ***prin***

mărcile lexico-gramaticale ale adresării directe, pronume și verbe la persoana a II-a, "să urci", "așaz-o", "-ți", "tine", "te" și prin ***vocativul*** "fiule".

(Structura și compoziția textului poetic)

Modernismul poeziei "Testament" este argumentat prin structura compozițională, cele ***șase strofe*** inegale se constituie în ***secvențe lirice ideatice***, în care poetul își exprimă în mod direct ***concepția despre cuvânt, poezie și creație artistică***, accentuând ***condiția artistului în lume, idei ce înscriu poezia în specia artă poetică***.

În ***sens conotativ***, **titlul** "Testament" este sugestiv pentru ideea fundamentală a poeziei, aceea a relației spirituale dintre generații și a responsabilității urmașilor față de mesajul primit de la străbuni. În ***sens denotativ***, **titlul** ilustrează faptul că poezia este un "act oficial" întocmit de poet, prin care lasă moștenire urmașilor, averea sa, opera literară: "Nu-ți voi lăsa drept bunuri după moarte,/ Decât un nume adunat pe-o carte."

Tema este **modernă** și exprimă **concepția despre artă** a lui Arghezi, definind programatic întreaga sa operă lirică, în care cuvântul este atotputernic, stăpân absolut al Universului, iar creația literară este rodul harului divin și al trudei.

"Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte
Decât un nume adunat pe-o carte.
În seara răzvrătită care vine
De la strămoșii mei până la tine,
Prin râpi și gropi adânci,
Suite de bătrânii mei pe brânci,
Și care, tânăr, să le urci te-așteaptă,
Cartea mea-i, fiule, o treaptă."

Incipitul atestă **lirismul subiectiv**, fiind reprezentat de ***adresarea directă*** prin ***forma negativă a verbului la persoana a II-a singular,*** având rolul de a accentua valoarea deosebită a moștenirii, opera literară, bunul cel mai de preț al poetului, pe care acesta o lasă prin testament viitorimii: "<u>Nu</u>-ți voi lăsa drept bunuri după moarte,/ Decât un nume adunat pe-o carte". Prima

strofă continuă cu ideea că produsul literar se fundamentează pe **acumularea spirituală** moştenită “de la străbunii mei” şi realizată cu mult ***efort*** şi în mod ***evolutiv***: “Prin râpi şi gropi adânci,/ Suite de bătrânii mei pe brânci”. Preluarea tradiţiei străvechi şi a operei înfăptuite de strămoşi constituie o **treaptă** în progresul spiritual al omenirii, simbolizată prin ***vocativul*** “fiule”, o ***adresare directă,*** care dă poeziei un ton familiar, intim, ce apropie afectiv predecesorii de viitorime: “Şi care, tânăr, să le urci te-aşteaptă,/ Cartea mea-i, fiule, o treaptă.”

De altfel, Tudor Arghezi şi-a definit ***crezul artistic*** privind conştiinţa răspunderii pentru “cuvântul scris” şi “trimis în lume” în “Mărturisiri - Tablete de cronicar”: “Răspunzi întâi faţă de graiul primit de-a gata de la strădaniile miilor de ani ajunşi până la călimara ta”.

În următoarea ***secvenţă***, ca **mesager al trudei şi durerii străbunilor**, poetul aşază “cartea” la căpătâiul civilizaţiei omeneşti, cu îndemnul, ***adresat direct*** printr-un ***imperativ***, de a respecta acest bun spiritual şi a-l duce spre progres, asemuind opera cu Biblia: “Aşaz-o cu credinţă căpătâi,/ Ea e hrisovul vostru cel dintâi”.

Evoluţia spirituală este simbolizată prin instrumentele proprii muncii fizice, “sapa” şi “brazda”, omenirea progresând către o activitate intelectuală, “condei”, “călimară”: “Ca să schimbăm acum, întâia oară,/ Sapa-n condei şi brazda-n călimară”.

Limbajul poetic îşi are originea în vorbirea bătrânilor, în limba populară, “Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite”, filon emoţional din care poetul a “ivit cuvinte potrivite”, ***mărturisire de credinţă*** căreia îi rămâne devotat întreaga viaţă:

“Ca să schimbăm acum întâia oară,
Sapa-n condei şi brazda-n călimară,
Bătrânii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite
Şi leagăne urmaşilor stăpâni.

Şi frământate mii de săptămâni,
Le-am prefăcut în versuri şi-n icoane.
Făcui din zdrenţe muguri şi coroane.
Veninul strâns l-am preschimbat în miere,
Lăsând întreagă dulcea lui putere.
Am luat ocara, şi torcând uşure
Am pus-o când să-mbie, când să-njure.
Am luat cenuşa morţilor din vatră
Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră,
Hotar înalt, cu două lumi pe poale,
Păzind în piscul datoriei tale."

Din perspectivă **modernă**, ***inovaţia stilistică*** se concretizează prin valorificarea estetică a cuvintelor, cărora le dă o nouă semnificaţie, întrucât cuvântul este, în ***viziune argheziană***, atotputernic: "Le-am prefăcut în versuri şi-n icoane./ Făcui din zdrenţe muguri şi coroane,/ Veninul strâns l-am preschimbat în miere,/ Lăsând întreagă dulcea lui putere." Versurile definesc totodată şi estetica urâtului prin ***relaţiile de opoziţie*** ale sintagmelor poetice: "zdrenţe/ muguri şi coroane"; "venin/miere".

Cuvântul arghezian este omnipotent, el poate să mângâie sau să pedepsească, să aline sau să ocărască: "Am luat ocara, şi torcând uşure/ Am pus-o când să-mbie, când să-njure". **Cuvântul are filon divin**, este dat de la Dumnezeu, eul liric făcând trimitere la Biblie, unde se spune că "la-nceput a fost cuvântul", iar generaţiile viitoare au datoria de a-l păstra şi a-l înălţa: "Am luat cenuşa morţilor din vatră/ Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră,/ Hotar înalt, cu două lumi pe poale,/ Păzind în piscul datoriei tale."

Menirea poetului este aceea de a ilustra în poezia sa, metaforizată prin "vioară", durerile neamului românesc, imaginea grotescă a stăpânului jucând "ca un ţap înjunghiat" fiind subliniată de ideea biciului răbdat întors în cuvinte, ca simbol al izbăvirii şi pedepsirii celor ce au provocat suferinţele. Limba poetică în care sunt exprimate aceste idei este surprinzătoare prin inovaţie stilistică, Arghezi aducând în literatura română **estetica urâtului**, o nouă manieră literară de a

exprima frumosul, dând cuvintelor o nouă valoare: "Din bube, mucegaiuri şi noroi/ Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi". Tudor Arghezi consideră poezia o domniţă răsfăţată, aleasă, plină de sensibilitate şi de nobleţe spirituală: "Întinsă leneşă pe canapea/ Domniţa suferă în cartea mea."

Ultima strofă defineşte opera literară ca uniune armonioasă între **har/ talent/ inspiraţie** ("slova de foc") **şi trudă/ efort** ("slova făurită"), condiție imuabilă a cuvântului scris şi "trimis în lume":

"Slova de foc şi slova făurită
Împărechiate-n carte se mărită,
Ca fierul cald îmbrăţişat în cleşte,
Robul a scris-o, Domnul o citeşte,
Făr-a cunoaşte că-n adâncul ei
Zace mânia bunilor mei."

Poetul se consideră robul cititorului, care este "Domnul", el creează o operă care să fie citită de urmaşi, e cel care trudeşte din greu pentru a convinge lectorul să fie conştient şi responsabil de îndatorirea ce-i revine în evoluţia civilizaţiei spirituale a omenirii: "Robul a scris-o, Domnul o citeşte".

Finalul poeziei accentuează ideea că **opera literară este rodul tradiţiei strămoşeşti,** pe care poetul, la rândul său, o lasă moştenire urmaşilor, aşa cum şi el a preluat-o şi a înfrumuseţat-o, a îmbogăţit-o, a înălţat-o spiritual: "Făr-a cunoaşte că-n adâncul ei/ Zace mânia bunilor mei".

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Sugestia textului liric este susţinută de ***estetica urâtului*** prin ***elemente de compoziţie***, între care, ***relaţiile de opoziţie*** sunt definite de sintagme poetice ilustrative pentru reevaluarea cuvântului: "graiul lor cu îndemnuri pentru vite"/ "am ivit cuvinte potrivite"; "bube, mucegaiuri şi noroi"/"frumuseţi şi preţuri noi"; "zdrenţe"/ "muguri şi coroane"; "veninul"/ "miere"; "cenuşa morţilor din vatră/ Dumnezeu de piatră", "când să-mbie/ când să-njure". ***Metafora*** "carte" este, ca ***element de recurenţă***, un ***laitmotiv*** care generează ***câmpul lexical*** al sensului operă/poezie: "carte", "hrisov", "cuvinte potrivite", "versuri",

"icoane", "muguri", "coroane", "Dumnezeu de piatră", "biciul răbdat", "ciorchin de negi", "ocara", "slova de foc şi slova făurită". *Epitetele* se disting prin inovaţie, alăturarea determinantului fiind surprinzătoare: "dulcea lui putere", "durere surdă şi amară", "torcând uşure".

Expresivitatea poeziei este realizată la nivel morfosintactic prin ***topica inversată***, "Şi dând în vârf, ca un ciorchin de negi,/ Rodul durerii de vecii întregi", prin jocul ***formelor verbale la persoana I***, alternând singularul cu pluralul, "să schimbăm"/ "eu am ivit" şi prin folosirea ***timpului trecut al verbelor***, care variază ***perfectul compus*** cu ***perfectul simplu*** (mai rar utilizat în poezii): "au adunat", "am ivit", "am prefăcut", "am preschimbat"/ "făcui", "grămădii". Verbele aflate la ***prezentul gnomic*** (care exprimă acţiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent atemporal-*n.n.*) ***permanentizează*** activitatea creatoare şi responsabilitatea pe care o au generaţiile care se succed ca moştenitori în evoluţia spirituală a omenirii, prin creaţia artistică, idee care argumentează **caracterul testamentar, programatic al poeziei.**

Registrele stilistice îmbină în **manieră modernă**, ***limbajul popular*** cu accepţia cuvintelor ce definesc ***estetica urâtului***, din această combinaţie reieşind, de altfel, originalitatea, adesea controversată, a expresivităţii artistice şi ***ambiguitatea*** poeziei: "saricile", "plăvani", "poale", , "zdrenţe", "sudoarea", "ocară", "pe brânci", "ţap înjunghiat", "se mărită".

Prozodia modernă este susţinută de **versurile** cu **metrică şi ritm variabile**, de **lexicul abrupt, colţuros**, în consonanţă cu asprimea ideilor transmise.

Orice act creator spiritual implică şi cultul poetului pentru tradiţie, pentru strămoşi şi totodată responsabilitatea creatorului faţă de urmaşi, idee exprimată de Arghezi în mod explicit: "Poezia e însăşi viaţa, e umbra şi lumina care catifelează natura şi dă omului senzaţia că trăieşte cu planeta lui în cer. Pretutindeni în toate este poezie, ca şi cum omul şi-ar purta capul cuprins într-o aureolă de icoană."



"FLORI DE MUCIGAI"

de Tudor Arghezi
(autor canonic)

- perioada interbelică -
- artă poetică modernă -
- poezie lirică -
- lirism subiectiv -

Volumul de povestiri intitulat sugestiv ***"Poarta neagră"*** din 1930 ilustrează tragica experiență de viață a lui **Tudor Arghezi (1880-1967)** care a petrecut o scurtă perioadă de detenție în închisoarea de la Văcărești, în perioada 1918-1919, din motive politice. Volumul de poezii **"Flori de mucigai"**, apărut în **1931** reiterează aceeași experiență de viață în variantă lirică, în care lumea interlopă a hoților, delincvenților este privită cu înțelegere și omenie de poet. Titlurile poeziilor din acest volum sunt deosebit de sugestive (***"Galere"***, ***"Ion Ion"***, ***"Tinca"***, ***"Ucigă-l toaca"***, ***"Fătălăul"***, ***"Morții"*** etc.) pentru lumea aceasta periferică, față de care Arghezi are compasiune, considerând că "pretutindeni și în toate este poezie, ca și cum omul și-ar purta capul cuprins într-o aureolă de icoană. Toate lucrurile naturii și ale omului și toate vietățile poartă țandăra lor de aureolă, pe dinafară sau pe dinăuntru".

Poezia "Flori de mucigai" se află în deschiderea volumului omonim și constituie **arta poetică** prin care Arghezi își exprimă concepția despre implicațiile pe care efortul artistului le are în actul creației, constituind – așadar – **poezia programatică** a acestui volum, așa cum ***"Testament"*** este arta poetică din volumul ***"Cuvinte potrivite"***.

În spirit **modern,** ***imaginarul poetic*** transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specific argheziană, prin revalorificarea cuvântului ca forță creatoare a sensibilității lirice, prin ***funcția expresivă*** a procedeului stilistic și semantic, ***estetica urâtului***, inovat de Tudor Arghezi.

Propriu oricărei **arte poetice, lirismul subiectiv** se manifestă şi în această poezie, confirmând prezenţa eului liric prin ***mărcile lexico-gramaticale*** reprezentate de ***verbele şi pronumele la persoana I*** - "am scris", "am lăsat", "am cunoscut", "m-am silit", "mi", "mă".

(Structura şi compoziţia textului poetic)

Modernismul poeziei "Flori de mucigai" este argumentat de structura compoziţională, cele ***două strofe*** inegale se constituie în ***secvenţe lirice ideatice***, în care poetul îşi exprimă în mod direct concepţia despre actul creaţiei, accentuând dificultăţile condiţiei artistului în lume.

Tema poeziei este **modernă** şi exprimă efortul creator al artistului pentru un produs spiritual şi consecinţele pe care le are acesta asupra stărilor interioare ale eului poetic, chinuit de frământări şi de tulburări interioare. Versurile nu mai sunt rezultatul unei revelaţii, al harului divin, ci al unei neliniști artistice şi al patimii creatoare.

Titlul poeziei "Flori de mucigai" este ***un oximoron***, prin alăturarea *florilor*, care sugerează frumuseţea, puritatea, lumina, viaţa, cu *mucigaiul*, simbol al putreziciunii, descompunerii şi întunericului. Oximoronul creează o imagine contradictorie a lumii, în care valorile umane sunt degradate, alterate, în închisori viaţa oamenilor este supusă reprimărilor, restricţiilor rigide. Titlul este, în acelaşi timp, reprezentativ pentru inovaţia limbajului arghezian numită **estetica urâtului**, o modalitate artistică întâlnită în lirica europeană la Baudelaire, care scrisese "Florile răului". Asocierea celor două categorii estetice contradictorii, **frumosul** – reprezentat de floare – şi **urâtul** – sugerat de mucigai – oferă titlului o expresivitate şocantă şi fascinantă totodată prin efectele estetice. Urâtul are rolul de a evidenţia imperfecţiunile vieţii, senzaţiile de aversiune şi oroare care capătă valori noi, ele făcând parte din existenţa umană. "Arghezi este preocupat în «Flori de mucigai» de frumuseţe, nu de urâţenie. [...] Frumuseţea n-a dispărut, dar a «mucegăit», tragedia fiind mai mare decât în cazul anulării" (M.Scarlat)

Poezia ***"Flori de mucigai"*** este structurată în ***două secvenţe lirice*** inegale, prima ilustrând crezul artistic arghezian, iar cealaltă neputinţa artistului de a crea în condiţii de claustrare.

Prima secvenţă sugerează dorinţa devoratoare a artistului de a se exprima în versuri, fiind dominat de setea de comunicare cu lumea.

Incipitul este reprezentat de ***ambiguitatea*** creată de absenţa complementului direct din primul vers - "Le-am scris cu unghia pe tencuială" - sugerând, probabil, faptul că stihurile publicate în volumul omonim, "Flori de mucigai", au fost scrise mai întâi în mintea şi inima poetului aflat în imposibilitate de a le nota pe hârtie (*Arghezi se afla în închisoarea Văcăreşti-n.n.*).

Artistul, într-o **solitudine** impusă şi lipsindu-i uneltele scrisului, încearcă să cresteze "cu unghia pe tencuială/ Pe un părete de firidă goală,/ Pe întuneric" stihurile născute din nevoia pătimaşă de a-şi exterioriza stările şi ideile prin creaţie. Condiţiile vitrege de viaţă îi seacă forţa imaginativă, "Cu puterile neajutate/ Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul/ Care au lucrat împrejurul/ Lui Luca, lui Marcu şi lui Ioan".

"Le-am scris cu unghia pe tencuială
Pe un părete de firidă goală,
Pe întuneric, în singurătate,
Cu puterile neajutate
Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul
Care au lucrat împrejurul
Lui Luca, lui Marcu şi lui Ioan.
Sunt stihuri fără an,
Stihuri de groapă,
De sete de apă
Şi de foame de scrum,
Stihurile de acum.
Când mi s-a tocit unghia îngerească
Am lăsat-o să crească
Şi nu a mai crescut –
Sau nu o mai am cunoscut."

Enumeraţia prin ***negaţie*** a simbolurilor evangheliştilor, "taurul", "leul", "vulturul", creează o imagine de mare forţă sugestivă privind starea descurajată a sinelui poetic în absenţa

creației și în raport direct cu scrierile religioase a căror esență este Absolutul. Versurile adânc gravate în sufletul eului liric sunt "stihuri fără an" ce nu pot fi exprimate în viața reală, însă profund simțite de sensibilitatea artistului: "Stihuri de groapă/ De sete de apă/ Și de foame de scrum".

Harul poetic, "unghia îngerească", este tocit de efort, nu-i mai permite eului liric revelația, deoarece ea "nu a mai crescut" sau, altfel spus, artistul nu se mai poate regăsi în sine, nu se mai percepe ca pe un creator de valori spirituale: "Sau nu o mai am cunoscut". Se remarcă ***topica inversă a verbului și a pronumelui personal***; firesc ar fi fost "nu am mai cunoscut-o". Acest ***procedeu artistic*** se înscrie între ***inovațiile stilistice*** ale **modernismului** arghezian, prezent și în alte poezii:"Pândind, să iasă, prin perdea,/ O a văzut din cer pre ea." ("Mâhniri"); "Adam pe Eva lui o a pârât,/ Eva pe șarpe, care s-a târât" ("Pedeapsa. Cicluri biblice").

Ultima secvență amplifică deznădejdea lui Arghezi, care este simbolizată de atmosfera sumbră, e "întuneric", iar ploaia se aude "departe afară", ceea ce provoacă eului liric o durere simțită intens, "ca o ghiară", din cauza neputinței totale de a se exprima. Nevoia de comunicare a sinelui poetic cu lumea, setea de a-și dezvălui trăirile îl silesc să scrie "cu unghiile de la mâna stângă". O simbolistică străveche asociază mâna stângă forțelor demonice, în opoziție totală cu puterea divină a creației. Închisoarea este pentru Arghezi un fel de bolgie a Infernului lui Dante, însă, în acest cadru al ororilor, frumosul nu este absent. Răul, urâtul sunt numai conjuncturi ale destinului, cărora omul le opune aspirația spre sublim, care poate fi regăsit în sine, în vis sau în speranța împlinirii.

"Era întuneric. Ploaia bătea departe, afară.
Și mă durea mâna ca o ghiară
Neputincioasă să se strângă.
Și m-am silit să scriu cu unghiile de la mâna stângă."

(Limbajul și expresivitatea textului poetic)

Sugestia textului liric este susținută de ***estetica urâtului***, în primul rând prin ***oximoronul*** ilustrativ pentru reevaluarea limbajului poetic: cuvântul "mucigai" este un ***regionalism*** cu aspect ***arhaic***, având ***sensul conotativ*** al degradării morale, al descompunerii spirituale, cu trimitere sugestivă către om, deoarece el însoțește cuvântul "flori", care poate semnifica viața, lumea. ***Metaforele*** "unghia", "puterile neajutate", "stihuri de groapă", "foame de scrum", "unghia îngerească" potențează starea de disperare a omului claustrat, a artistului care nu poate crea liber, fiind constrâns să-și reprime setea de comunicare și sintetizează condițiile vitrege la care este supusă ființa umană. ***Epitetele*** "puterile neajutate" și "unghia îngerească", precum și ***comparația*** "mâna ca o ghiară" amplifică disperarea eului liric din cauza claustrării spirituale, care poartă în ea stigmatele răului și acționează negativ asupra naturii angelice a ființei umane, împiedicând-o astfel să se exprime.

Expresivitatea poeziei este realizată la nivel morfosintactic prin ***topica inversată***, "Sau nu o mai am cunoscut", prin folosirea ***timpului trecut al verbelor***, care variază ***perfectul compus*** cu ***imperfectul***: "am scris", "au lucrat", "s-a tocit", "am cunoscut"/ "era", "bătea", "mă durea". Verbele aflate la ***prezentul gnomic*** (care exprimă acțiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent atemporal-*n.n.*) ***permanentizează*** patima structurală de a scrie, freamătul creator și dorința de comunicare a sinelui poetic cu lumea, idei care conferă caracterul **programatic** al poeziei.

Registrele stilistice îmbină, în **manieră modernă**, ***limbajul popular cu iz arhaic*** cu cel ***religios***, din această combinație reieșind, de altfel, originalitatea, adesea controversată, a ***expresivității*** artistice și ***ambiguitatea*** poeziei: "mucigai", "firidă ", "stihuri"/ "taurul", "leul", "vulturul", simboluri ale evangheliilor lui Luca, Marcu și Ioan.

Prozodia modernă este susținută de **versurile** cu **metrică și ritm variabile**, de **lexicul abrupt, colțuros**, în consonanță cu asprimea ideilor transmise.

La noutatea limbajului arghezian s-a referit şi Tudor Vianu, care afirma: "Renovarea liricii româneşti, smulgerea ei de pe căile unde o fixase marea influenţă a poetului "Luceafărului", este consecinţa cea mai importantă produsă de afirmarea lui Arghezi încă din al doilea deceniu al secolului nostru (secolul al XX-lea-*n.n.*)". Permanenta sete de comunicare cu lumea şi preocuparea pentru perfecţiunea stilistică definesc profunzimea spirituală a lui Tudor Arghezi, după cum însuşi mărturisea: "Întâia gravă preocupare, după ce ai învăţat să te îndoieşti de ceea ce scrii, este să cauţi perfecţiunea, pe care n-ai s-o ajungi niciodată, dar pe care ai să o urmăreşti cât îţi durează firul".

LIRICA EXISTENŢIALĂ. PSALMII

Lirica existenţială este ilustrată de Psalmi. Definit ca **poet aflat între "credinţă" şi "tăgadă"**, Tudor Arghezi a creat - între anii 1927 –1967 - 16 psalmi publicaţi în mai multe volume de poezii: 9 psalmi fac parte din volumul de debut, "Cuvinte potrivite", iar ceilalţi din volumele "Frunze", "Poeme noi", "Silabe", "Noapte". Acest fapt demonstrează preocuparea permanentă a lui Arghezi pentru problematica filozofică a relaţiei omului cu Dumnezeu, o poezie "monumentală şi grea a zborului sufletesc către lumină". (G.Călinescu)

Sursele de inspiraţie:

- **Cei 151 de psalmi** cuprinşi în "Psaltirea" lui David, poet religios reprezentativ, creatorul acestei specii; ***cuvântul psalm vine de la grecescul "psalmos", care înseamnă compunere poetică biblică cu caracter de rugăciune, odă, elegie sacră;***

- O altă sursă o reprezintă cei **4-5 ani petrecuţi de Arghezi ca monah şi apoi secretar al episcopului de Muntenia,**



prilej cu care intră în contact direct cu psalmii lui David şi meditează la relaţia spirituală dintre om şi Dumnezeu.

Tema generală a celor şaisprezece psalmi o constituie raportul spiritual dintre om şi Divinitate, definirea omului şi a Divinităţii, precum şi relaţiei dintre aceştia, percepută şi exprimată filozofic de poet. În Psalmi, Arghezi exprimă o viziune complexă asupra legăturii spirituale dintre om şi Dumnezeu, are atitudini foarte variate privind atât omul, cât şi Divinitatea, care întruchipează mai multe ipostaze. Pe lângă cei şaisprezece "Psalmi" fără titlu, care sunt identificaţi după primul vers al poeziei, Arghezi a mai creat şi alte poeme de factură existenţial-religioasă: ***"Psalm de tinereţe", "Psalmistul", "Psalmul de taină" şi "Psalmul mut"***.

Eugen Simion desprinde patru teme esenţiale care se manifestă în "Psalmii" arghezieni: ***religioasă, gnoseologică, etică şi estetică.*** Tudor Arghezi încearcă să se apropie de Dumnezeu prin **negaţie**, oscilând mereu între "credinţă" şi "tăgadă", cerând, uneori imperativ, alteori smerit, dovezi palpabile din partea acestuia privind existenţa Sa. "Psalmii" arghezieni sunt concepuţi sub forma unor dialoguri imaginare cu Dumnezeu, într-un limbaj patetic sau acuzator, cu speranţă sau cu deznădejde, fapt interpretat de critica literară ca trufie a artistului de a scormoni cu mintea misterul universal care-l fascinează, de a se convinge prin dovezi concrete asupra existenţei abstracte a forţei supreme.

Tudor Arghezi ilustrează în "Psalmi" un raport direct al omului cu divinitatea, percepându-l pe Dumnezeu în cele mai surprinzătoare ipostaze, în funcţie de starea poetică interioară.

● Ipostaza **"Deus absconditus"** (Dumnezeu care se ascunde - *n.u.*) este o idee regăsită şi la David, însă Arghezi consideră că Dumnezeu se ascunde intenţionat de om, încuindu-se cu lacăte şi drugi ca omul să nu poată ajunge la El:

"Încerc de-o viaţă lungă să stăm un ceas la sfat
Şi te-ai ascuns de mine de cum m-am arătat
Oriunde-ţi pipăi pragul cu şoapta tristei rugi
Dau numai de belciuge cu lacăte şi drugi."

● Percepţia argheziană că **Dumnezeu nu poate fi cunoscut** de către om, acesta fiind făcut anume **limitat** în simţire şi inteligenţă, ca nu poată pătrundă până la El, ori că Dumnezeu este numai un gând, o speranţă abstractă se regăseşte în mai mulţi psalmi.

● **De la credinţă la tăgadă**, de la resemnare la cutezanţă, Arghezi străbate o cale lungă a îndoielii, a căutării lui Dumnezeu, pentru existenţa căruia solicită dovezi palpabile:

"Singuri, acum, în marea ta poveste,
Rămân cu tine să mă mai măsor,
Fără să vreau să ies biruitor,
Vreau să te pipăi şi să urlu: "Este!"

● Poetul se simte **chinuit şi confuz, singur** şi-şi îndreaptă nădejdea spre altare, metafora copacului singuratic fiind preluată din psalmii lui David, dar şi din mitologia populară autohtonă:

"Tare sunt singur, Doamne, şi pieziş!
Copac pribeag uitat în câmpie,
Cu fruct amar şi cu frunziş,
Ţepos şi aspru-n îndârjire vie."

● Arghezi **se răzvrăteşte şi-l acuză pe Dumnezeu** de inconsecvenţă, de înstrăinare faţă de om, căruia nu i se mai arată ca în timpurile mitice, străvechi, de aceea şi omul se depărtează de El:

"De când s-a întocmit Sfânta Scriptură,
Tu n-ai mai pus piciorul-n bătătură.
Şi anii mor şi veacurile pier
Aici sub tine, dedesubt, sub cer."

"Îngerii grijeau pe vremea ceea
Şi pruncul şi bărbatul şi femeia.
Dar mie, Domnul, veşnicul şi bunul,
Nu mi-a trimis, de când mă rog, niciunul..."

● În psalmii scrişi mai târziu, ca în "Psalmul" din 1967, poetul este **dezamăgit spiritual** de Divinitate, se simte părăsit şi-l acuză pe Dumnezeu de a fi făcut existenţa omului nu numai din viaţă şi moarte, ci şi din chinuri şi iubire:

“Când m-ai făcut, mi-ai spus:
De-acum trăieşte!
Şi am trăit, aşa se povesteşte...
Trăirea mea se cheamă viaţă, şi omoară
Dar tu mi-ai spus odinioară
Că ne ucide moartea, nu viaţa şi iubirea
Nu mi-ai vorbit de lacrimi niciodată...
Tu n-ai făcut pământul din milă şi iubire,
Îţi trebuia loc slobod, întins în cimitire!”

În raportul omului cu Dumnezeu şi în viziunea lui Tudor Arghezi, se pot sintetiza următoarele **atitudini esenţiale: neliniştea, lauda, ironia, revolta, acuza, nădejdea credinţei.**

“PSALM”

(“Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere”)

de Tudor Arghezi

(autor canonic)

- *poezie interbelică* -

- poezie religioasă -

- poezie lirică -

- lirism subiectiv -

Definiţie: ***Psalmul*** este o ***specie lirică,*** prin care poetul înalţă ***un imn religios divinităţii,*** exprimându-şi ***sentimentele de smerenie şi laudă pentru măreţia şi atotputernicia lui Dumnezeu.*** Cuvântul ***psalm*** vine de la grecescul ***“psalmos”,*** care înseamnă ***compunere poetică biblică, având caracter de rugăciune, odă , elegie sacră.***

Tudor Arghezi (1880 – 1967), pe numele său adevărat Ion N.Theodorescu, şi-a luat **pseudonimul**, după cum mărturiseşte însuşi poetul, de la numele vechi al Argeşului, Argesis.

Ca poet, publică la vârsta de 16 ani în revista lui Al. Macedonski, "Liga ortodoxă", poezia "Tatălui meu", sub pseudonimul Ion Theo. Primul volum de poezii apare foarte târziu, în 1927, la vârsta de 47 de ani, având un titlu sugestiv - "Cuvinte potrivite"-, care-l impune definitiv în literatura română.

Lirica existențială a lui Arghezi este ilustrată de "**Psalmi**". Definit ca poet aflat **între "credință" și "tăgadă"**, Tudor Arghezi a creat, între anii 1927 –1967, 16 psalmi, publicați în mai multe volume de poezii: 9 psalmi fac parte din volumul de debut, "Cuvinte potrivite", iar ceilalți din volumele "Frunze", "Poeme noi", "Silabe", "Noapte". Acest fapt argumentează **preocuparea permanentă** a lui Arghezi pentru **problematica filozofică a relației omului cu Dumnezeu**, fiind definită ca **lirica existențială**, o poezie "monumentală și grea a zborului sufletesc către lumină". (G.Călinescu)

Raportul spiritual dintre om și Divinitate, definirea omului și a Divinității, precum și relația dintre aceștia sunt exprimate de Arghezi într-o viziune complexă asupra **legăturii sufletești dintre om și Dumnezeu**. În Psalmi, poetul are atitudini foarte variate privind atât omul, cât și Divinitatea. **Dumnezeu** este văzut ca **spirit justițiar**, necruțător, care se mânie pentru nelegiuirile oamenilor, dar și **darnic și milostiv**, care-i iartă pe păcătoși. **Dumnezeu nu poate fi cunoscut** de către om, acesta fiind făcut anume limitat în simțire și inteligență ca nu poată ajunge la El. **De la credință la tăgadă, de la resemnare la cutezanță**, Arghezi străbate o cale lungă a îndoielii, a căutării lui Dumnezeu, cerând un semn al existenței Sale.

Psalmul "Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere" a fost publicat în primul volum de poezii al lui Tudor Arghezi, intitulat sugestiv **"Cuvinte potrivite", din 1927.**

În spirit* modern, *imaginarul poetic transfigurează atitudinea religioasă a eului liric într-o viziune artistică specific argheziană "între credință și tăgadă" prin ***funcția expresivă și estetică*** a revalorificării limbajului artistic.

Psalmul este structurat în **patru catrene** şi este reprezentativ pentru atitudinea filozofică a lui Arghezi, **între credinţă şi tăgadă**, ilustrând **lirismul subiectiv**.

Tema psalmului o constituie tocmai această **pendulare** a poetului între **a crede necondiţionat în Dumnezeu şi a tăgădui existenţa Divinităţii,** atitudine izvorâtă din nevoia de certitudine a poetului, care caută dovezi palpabile, contactul direct cu El.

Strofa întâi exprimă **îndoiala** poetului privind existenţa lui Dumnezeu, pe care îl caută şi îl pândeşte de mult:

"Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere
Şi te pândesc în timp, ca pe vânat,
Să văd: eşti şoimul meu cel căutat?
Să te ucid? Sau să-ngenunchi a cere."

Comparaţia din versul "Şi te pândesc în timp, ca pe vânat", ilustrează dorinţa arzătoare a poetului de a avea o dovadă concretă, reală a existenţei lui Dumnezeu. De altfel, motivul cinegetic a semnificat dintotdeauna dorinţa descoperirii, iniţierea ca stare spirituală. **Nevoia de certitudine** a eului liric este reliefată în continuare prin **întrebări filozofice**, ceea ce înseamnă că a meditat îndelung la atotputernicia divinităţii, măreţie sugerată de ***metafora*** "şoimul" ("Să văd: eşti şoimul meu cel căutat?"). **Incertitudinea** eului liric exprimă o **cutezanţă** impresionantă, deoarece el se întreabă, printr-o ***interogaţie retorică*** de natură filozofică - "Să te ucid? Sau să-ngenunchi a cere." -, în sensul că, în sufletul său ar putea muri credinţa sau, dimpotrivă, ar putea deveni smerit, cerând îndurare în genunchi.

Strofa a doua exprimă **crezul filozofic** al lui Arghezi - "Pentru credinţă sau pentru tăgadă" - sugerând **pendularea** eului liric între **a crede necondiţionat în Dumnezeu şi a tăgădui existenţa Divinităţii.**

"Pentru credinţă sau pentru tăgadă,
Te caut dârz şi fără de folos.
Eşti visul meu, din toate, cel frumos
Şi nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă."

Poetul caută cu înfrigurare dovezi palpabile pentru găsirea Atotputernicului - "Te caut dârz și fără de folos" - dar eșecul îl face **neîncrezător, credința rămâne pentru el numai un vis frumos**, pe care nu cutează să-l alunge: "Ești visul meu, din toate, cel frumos/ Și nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă".

Strofa a treia evidențiază **iluzia** descoperirii lui Dumnezeu, idee sugerată prin ***comparația*** "Ca-n oglindirea unui drum de apă", care exprimă totodată și preocuparea meditativă, de **reflectare** profundă a eului poetic privind relația omului cu Divinitatea:

"Ca-n oglindirea unui drum de apă,
Pari când a fi, pari când că nu mai ești;
Te-ntrezării în stele, printre pești,
Ca taurul sălbatec când se-adapă."

Îndoiala despre existența lui Dumnezeu este accentuată în versul "Pari când a fi; pari când că nu mai ești", printr-o adresare explicită, psalmistul folosind ***repetiția*** verbului "a părea", care exprimă **incertitudinea, nesiguranța**. Credința că Dumnezeu a făcut lumea este exprimată ***metaforic***, prin ***simbolul cosmic*** "stele" și ***elementele terestre*** "peștii", "taurul sălbatec", psalmistul folosind tot un ***verb al incertitudinii*** "te-ntrezării", sugerând că omul este apt pentru a crede că El se găsește pretutindeni în Univers.

Ultima strofă este ilustrativă pentru **esența credinței religioase**, răspândite prin povestea biblică a creștinismului. Psalmistul nu renunță la **setea de cunoaștere**, la căutarea certitudinilor care să ateste, în concepția sa, existența lui Dumnezeu. **Cutezanța** lui nu este mânată de orgoliu, nu din ambiție umană dorește să se măsoare cu Dumnezeu - "Rămân cu tine să mă mai măsor / Fără să vreau să ies biruitor" -, ci din **aspirație filozofică.**

Finalul poeziei ilustrează **căutarea de certitudini**, de **dovezi palpabile** care să ateste existența Divinității și este formulată explicit în ultimul vers al psalmului: "Vreau să te pipăi și să urlu: Este!". **Disperarea și nădejdea** totodată, care-l frământă pe poet toată viața și care străbate ca o axă întreaga

creaţie lirică, sunt aici accentuate de ***verbul auditiv*** "urlu", iar **izbânda credinţei** este evidenţiată prin cel mai definitoriu ***verb care ar putea exprima "existenţa" divină:*** **"Este!".**

"Singuri, acum, în marea ta poveste,
Rămân cu tine să mă mai măsor,
Fără să vreau să ies biruitor,
Vreau să te pipăi şi să urlu: «Este!»"

În concluzie, relaţia omului Arghezi cu Dumnezeu este o permanentă **pendulare între a crede şi a tăgădui existenţa Lui**, o continuă căutare de certitudini şi dovezi palpabile, ceea ce denotă **frământarea interioară şi neliniştea** fără sfârşit, de care poetul a fost tulburat întreaga viaţă.

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Expresivitatea psalmilor arghezieni este inspirată atât din literatura religioasă creştină, cât şi din limbajul popular şi din mitologia autohtonă. În acest psalm predomină ***limbajul popular***, ilustrat prin ***cuvinte populare***, exprimate mai ales prin ***verbe*** - "te drămuiesc", "să te dobor", "să mă mai măsor", "să te pipăi", "să urlu", pentru a da **oralitate stilului**, sugerând capacitatea poetului de a comunica în mod firesc şi direct cu Dumnezeu.

Sugestia textului poetic este reprezentată de **figurile de stil**: ***epitete*** - "te caut dârz", "visul meu [...] cel frumos", "taurul sălbatec", "marea ta poveste", "să ies biruitor", ***comparaţii*** - "Şi te pândesc în timp, ca pe vânat", "Ca-n oglindirea unui drum de apă", "Ca taurul sălbatec când s-adapă", care accentuează **îndoiala filozofică**, precum şi ***metafora*** de factură populară "şoimul meu cel căutat", care sugerează Divinitatea.

În raportul omului cu Dumnezeu, în viziunea lui Tudor Arghezi, se pot sintetiza, în Psalmi, următoarele atitudini esenţiale: ***neliniştea, lauda, ironia, revolta, acuza, nădejdea credinţei.***

În "Vântule, pământule", Tudor Arghezi mărturisea cu o sinceritate totală: "Mă rog Ţie pentru că Ţi-s stelele frumoase, pentru că ai urzit azurul, pentru că ai făcut caprele şi copacii şi Ţi-ai răspândit fiinţa Ta în toate seminţele şi în toate fapturile, cu care, fără voia mea, mă simt legat, fie că Tu ştii sau nu ştii. Mă rog Ţie, Doamne, să nu mai fiu eu însumi".

LUCIAN BLAGA
(1895 – 1961)
- autor canonic -

UNIVERSUL POETIC
(Etape ale creației)

Lucian Blaga s-a născut la **9 mai 1895**, în **Lancrăm** din județul Alba, sat ce poartă-n nume "sunetele lacrimei". Copilăria sa a stat, după cum el însuşi mărturiseşte, "sub semnul unei fabuloase absențe a cuvântului", autodefinindu-se "mut ca o lebădă", deoarece viitorul poet nu a vorbit până la vârsta de 4 ani. Se stinge din viață la **6 mai 1961** şi este înmormântat în satul natal, Lancrăm.

Monumentalitatea operei lui Lucian Blaga stă în îmbinarea de mare profunzime a **poeziei cu filozofia**, care dezvăluie - prin bogăția metaforică, prin terminologia originală **- viziunea poetică modernă.**

În concepția poetului-filozof, cunoaşterea se manifestă prin două concepte originale, definite de Blaga în studiile filozofice "Trilogia cunoaşterii" şi în "Cunoaşterea luciferică":

a) ***cunoaşterea paradisiacă***, de tip logic, rațional, care se revarsă asupra obiectului cunoaşterii şi nu-l depăşeşte, vrând să lumineze misterul pe care, astfel, să-l reducă, atitudine specifică oamenilor de ştiință;

b) ***cunoaşterea luciferică*** are ca scop potențarea, adâncirea misterului şi nu lămurirea lui, proprie sensibilității poeților.

Adept al cunoaşterii luciferice, Lucian Blaga îşi sintetizează **crezul literar-filozofic** într-un eseu din volumul ***"Pietre pentru templul meu":*** **"Câteodată, datoria noastră în fața unui adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adâncim aşa de mult, încât să-l prefacem într-un mister şi mai mare."**

În domeniul **culturii**, Blaga definește, în principal, două concepte majore și anume acela de stil și de metaforă, în lucrarea filozofică "Trilogia culturii":

a) ***stilul*** este, în concepția lui Blaga, un ansamblu de trăsături determinate de factori ce acționează inconștient asupra unor comunități umane, între care numește factorul spațial și factorul temporal, care determină specificul spiritual al acelei colectivități. Aplicând acest concept la cultura română, Blaga identifică stilul cu ***"spațiul mioritic"***, acesta fiind o succesiune de deal și vale, care se insinuează formativ în spiritualitatea neamului românesc: ***"melancolia nici prea grea, nici prea ușoară, a unui suflet care suie și coboară, […] iarăși și iarăși, sau dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorții și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal, sau duioșia unui suflet, […] ce-și are suișul și coborâșul, înălțările și cufundările de nivel, în ritm repetat, monoton și fără sfârșit"***.

b) **Metafora** cunoaște, în concepția gânditorului poet, două tipuri:

* ***metafora plasticizantă***, care dă frumusețe limbajului liric, fără a-i îmbogăți conținutul: "Un zbor de lăstun/ Iscălește peisajul" sau "… prin oraș/ Ploaia umblă pe catalige";

* ***metafora revelatorie***, care are rolul de a potența misterul esențial, de a revela conținutul: "Eu nu strivesc corola de minuni a lumii".

Alte **concepte specifice filozofiei** lui Lucian Blaga se regăsesc metaforic în creația lirică:

* ***"mister"*** - principiu existențial fundamental, obiect al cunoașterii și resort al actului de cultură; lumea este saturată de mistere (latente, deschise, permanente, potențate);

* ***"Marele Anonim"*** - metaforă revelatorie care definește Creatorul Universului, mister suprem și gardian al misterelor, înzestrat cu atributele unui factor metafizic Absolut;

* ***"lumina"*** - metaforă revelatorie pentru cunoaștere;

* ***"ieșirea în lumină"*** - metaforă revelatorie care definește nașterea;

* ***"marea trecere"*** - metaforă revelatorie sugestivă pentru moarte;

*

Opera poetică a lui Lucian Blaga se defineşte diacronic (evolutiv) atât în raportul dintre eu şi lume, cât şi în modalitatea de expresie. **Etapele de creaţie** sunt determinate de specificitatea lirică a volumelor de poezii, în care **evoluţia filozofică** este evidentă.

● **"Poemele luminii" (1919), primul volum de poezii,** este dominat de un puternic vitalism, de dorinţa eului poetic de a se contopi cu misterele Cosmosului. Principalele teme ale creaţiilor lirice din acest volum ilustrează natura, iubirea şi moartea, concepte esenţiale ale existenţei. Crezul lirico-filozofic blagian se defineşte prin destăinuirea "cunoaşterea înseamnă iubire", idee programatică exprimată în poezia ***"Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"***, ce s-ar putea sintetiza prin selecţia versurilor de la începutul şi finalul poeziei: "Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/ ... / căci eu iubesc/ şi flori şi ochi şi buze şi morminte". Iubirea este misterul esenţial al Universului şi principala cale de comunicare cu acesta (***"Pământul"***), iar moartea este numai presimţire sau o comuniune desăvârşită cu strămoşii (***"Gorunul"***, ***"Frumoase mâini"***, ***"Linişte"***, ***"Melancolie"***). Prin strigătul *"Sunt beat de lume şi-s păgân"*, Blaga dezvăluie ideea că raportul dintre bine şi rău se află într-o necesară interdependenţă pentru stabilitatea deplină a Universului, ca două forţe contradictorii ce asigură echilibrul lumii: "De unde-şi are raiul -/ lumina? – Ştiu: Îl luminează iadul/ cu flăcările lui!" (***"Lumina raiului"***);

● **"Paşii profetului"** (1921) prevesteşte încă din titlu o schimbare de atitudine, ce va deveni mai evidentă în volumele următoare, dominantă fiind reflexivitatea trăirilor nemijlocite, cugetarea. Poemul ***"Moartea lui Pan"*** revelează ipostaza cunoaşterii prin participarea la ritmurile interioare ale cosmosului, iar poeziile ***"Vară"*** şi ***"În lan"*** sunt **pasteluri spiritualizate** pe tema expresionismului, în care forma de pastel este numai un pretext pentru stări elegiace şi atitudini meditative. Sufletul prea plin al poetului are nevoie de un înveliş pe măsură şi el invocă giganticele formaţiuni geologice să-i dea un trup în care să încapă o simţire, o iubire devenită prea mare

pentru om: "Dați-mi un trup/ voi munților,/ mărilor,/ dați-mi alt trup să-mi descarc nebunia/ în plin!/ Pământule larg, fii trunchiul meu,/ fii pieptul acestei năpraznice inimi/.../ Dar numai pe tine te am trecătorul meu trup." (***"Dați-mi un trup voi munților"***). Ideea centrală a poeziei accentuează adevărul universal-valabil al efemerității trupului prea strâmt pentru a putea să încapă "straşnicul suflet" al eului liric, din care cauză el îşi exprimă dorința sfâşietoare de uniune cu formele primordiale ale Universului, sugerată de verbele la condițional-optativ şi conjunctiv: *"aş iubi", "aş urî", aş zâmbi", "să descarc", "să cuprind", "să frâng", "să sărut"*. De altfel, implorarea eului liric este ilustrată de invocația "Dați-mi un trup/ voi munților,/ mărilor;", prin ***imperativele*** verbelor (*"dați-mi", "fii", "prefă-te"*) şi prin ***vocativele*** substantivelor (*"munților", "mărilor", "Pământule"*) care argumentează adresarea directă cu tentă ***personificatoare***. Poezia este simetrică, incipitul şi finalul fiind reprezentate de acelaşi vers, "Numai pe tine te am trecătorul meu trup", diferența constând în nuanța adversativă sugerată de conjuncția "dar", care conferă întregii poezii concluzia unei tristeți existențiale despre trecerea implacabilă a timpului ("fugit irreparabile tempus").

● Volumul **"În marea trecere" (1924)** debutează cu un motto sugestiv pentru viziunea poetului privind conceptul filozofic de timp: ***"Opreşte trecerea. Ştiu că unde nu e moarte, nu e nici iubire, - şi totuşi te rog: opreşte, Doamne, ceasornicul cu care ne măsuri destrămarea."*** Preocuparea lui Lucian Blaga pentru **timp** se exprimă în cele **trei ipostaze** de manifestare: **fugit irreparabile tempus** (timpul se scurge ireversibil), **fortuna labilis** (soarta este schimbătoare), **vanitas vanitatum** (deşertăciunea deşertăciunilor). Vitalismul, trăirea intensă se estompează, problematica filozofică se amplifică tulburător: ***"În marea trecere", "Cuvântul din urmă" "Scrisoare", "Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea"***.

Poate că cea mai elocventă îmbinare între **tradiționalism şi modernism** o demonstrează Lucian Blaga în concepția despre

sat, care este mai mult decât un mit al miturilor, devine suflet, are alte dimensiuni existenţiale, mult mai profunde decât orice altă entitate a Universului: ***"Eu cred că veşnicia s-a născut la sat.***/ Aici orice gând e mai încet,/ şi inima-ţi zvâcneşte mai rar,/ ca şi cum nu ţi-ar bate în piept/ ci adânc în pământ undeva." *(**"Sufletul satului"**)*.

● **"Lauda somnului" (1929)** evocă probleme existenţiale, asupra cărora poetul meditează asupra condiţiei omului în lume (***"Biografie"***), asupra morţii, pe care o asociază cu motivul somnului (***"Somn"***) sau avertizează asupra pierderii sacralităţii de către omenire, ameninţare ilustrată în ***"Paradis în destrămare"***.

● **"La cumpăna apelor" (1933)** şi **"La curţile dorului" (1938)** cuprind poezii de inspiraţie folclorică, mitologică, în care teama de moarte este evidentă: "De ce îmi e aşa de teamă - mamă -/ să părăsesc iar lumina?" (***"Din adânc"***). Câteva titluri de poezii ce aparţin acestor volume: ***"Stă în codru fără slavă"***, ***"Belşug"***, ***"Ursul cu crin"***, ***"La curţile dorului"***, ***"Ciocârlia"*** etc.

● **"Nebănuitele trepte"** (1943) exprimă o împăcare a poetului cu Universul, poemele sunt încărcate de speranţă, de încredere în germinaţie. Naşterea, ***venirea în lumină***, care era tragică în volumele anterioare, este aici privită ca o binefacere, cu o bucurie a vieţii în poezia care are ca titlu data naşterii poetului: "Sat al meu, ce porţi în nume/ sunetele lacrimei,/ la chemări adânci de mume/ în cea noapte te-am ales/ ca prag de lume/ şi potecă patimei./.../ în tine cine m-a chemat/ fie binecuvântat,/ sat de lacrimi fără leac." (***"9 Mai 1895"***). Poezia ***"Autoportret"*** singularizează o ***confesiune spirituală*** a poetului despre sufletul său, aflat în continuă căutare de împliniri: "Lucian Blaga e mut ca o lebădă./ În patria sa/ zăpada făpturii ţine loc de cuvânt./ Sufletul lui e în căutare/ în mută, seculară căutare/ de totdeauna,/ şi până la cele din urmă hotare.// El caută apa,/ din care curcubeul/ îşi bea frumuseţea şi nefiinţa."

Referindu-se la specificul creaţiei lui Lucian Blaga, Tudor Vianu spunea: "Şi dacă poezia sa nu cucereşte prin senzualitatea ei, ea vorbeşte puternic printr-o substanţă făcută din cele mai înalte nelinişti din câte poate atinge sufletul omenesc."

"EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII"

de Lucian Blaga
(autor canonic)

- perioada interbelică -
- artă poetică filozofică modernă -
- poezie lirică -
- lirism subiectiv -

Definiție: ***Conceptul artă poetică exprimă un ansamblu de trăsături care compun viziunea despre lume și viață a unui autor, despre menirea lui în Univers și despre misiunea artei sale, într-un limbaj literar care-l particularizează.***

Poezia "Eu nu strivesc corola de minuni a lumii" așezată în deschiderea volumului de debut al lui **Lucian Blaga (1895 – 1961), "Poemele luminii" (1919)**, se definește ca **"ars poetica" modernă** și anticipează concepția metafizică pe care o va detalia în lucrări filozofice 15 ani mai târziu.

"Eu nu strivesc corola de minuni a lumii" este **o meditație filozofică**, având profunde accente lirice, **o confesiune elegiacă** pe tema cunoașterii, care poate fi ***paradisiacă***, misterul fiind parțial redus cu ajutorul logicii, al intelectului, al rațiunii și ***luciferică***, ce potențează misterul, îl revelează prin trăirile interioare, prin imaginație și stare poetică. Aceste idei poetice le exprimase Blaga anterior în volumul "Pietre pentru templul meu" din 1919 -"Câteodată, datoria noastră în fața unui adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adâncim așa de mult, încât să-l prefacem într-un mister și mai mare"- și ulterior în "Cunoașterea luciferică" din 1933, volum ce a fost apoi integrat în lucrarea metafizică "Trilogia cunoașterii".

În spirit* modern, *imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică filozofiei blagiene, prin cunoaștere luciferică, altfel spus cunoașterea

Universului înseamnă potențarea misterelor lumii prin iubire, prin ***funcția expresivă*** a ***metaforei revelatorii și a elementelor de recurență***.

Propriu oricărei **arte poetice**, **lirismul subiectiv** se manifestă și în această poezie, confirmând prezența eului liric prin ***mărcile lexico-gramaticale*** reprezentate de ***verbele și pronumele la persoana I*** - "nu strivesc", "nu ucid", "sporesc", "îmbogățesc", "iubesc", "eu", "mea", "mei".

(Structura și compoziția textului poetic)

Modernismul poeziei "Eu nu strivesc corola de minuni a lumii" este susținut și de structura compozițională a textului liric în ***trei secvențe poetice*** corespunzând ***motivelor lirice***, care sugerează cele două tipuri de cunoaștere: luciferică și paradisiacă, aflate în ***relații de opoziție și de recurență***.

Tema exprimă atitudinea poetului-filozof de a proteja misterele lumii, izvorâtă la el din iubire, prin iubire și prin metafore revelatorii, prin imagini ce reliefează nu atât diferența filozofică între rațional și irațional, cât ***relațiile de opoziție*** dintre gândirea logică și gândirea poetică. **Ideea lirică** exprimă în mod direct concepția despre potențarea misterelor lumii și cunoașterea Universului prin iubire, atitudine revelatorie care definește specificul metafizicii blagiene.

Titlul poeziei, "Eu nu strivesc corola de minuni a lumii" este o ***metaforă revelatorie*** care semnifică *ideea cunoașterii luciferice*, exprimând crezul că datoria poetului este să potențeze misterele Universului ("corola de minuni a lumii"), ci nu să le descifreze, să le reducă ("nu strivesc"), accentul punându-se pe confesiunea lirică ("eu"). Reiterarea titlului ca prim vers al poeziei reprezintă **incipitul**.

Demersul liric nu este conceptual, ci poetic, Blaga susținându-și concepția prin ***metafore revelatorii*** și nu cu argumente raționale. Confesiunea lui se organizează în jurul unor ***relații de opoziție*** cu sens figurat: "lumina mea" – "lumina altora", ***cuvânt-cheie*** al întregii poezii, exprimând metaforic conceptul "cunoaștere".

Metafora revelatorie "Eu nu strivesc corola de minuni a lumii" exprimă concepţia eului liric despre cunoaştere, conţinutul său bogat în sensuri fiind dat de semnificaţia cuvintelor care o compun: marca morfosintactică a eului liric ("eu"), verbul cu tentă de agresivitate la forma negativă ("nu strivesc"), sugerarea perfecţiunii ("corola") misterelor Universului ("de minuni a lumii"). Eul liric pledează pentru potenţarea misterelor Universului, pe care nu doreşte să le lămurească pentru a nu strica echilibrul perfect al acestuia.

● Prima **secvenţă poetică** defineşte concepţia filozofică privind ***cunoaşterea luciferică*** prin ***verbele la persoana I şi la prezentul gnomic*** (care exprimă acţiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent atemporal-*n.n.*) care resping ferm agresivitatea atitudinii de lămurire a misterelor lumii - "nu strivesc", "nu ucid cu mintea/ tainele ce le-ntâlnesc/ în calea mea":

"Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
şi nu ucid
cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc
în calea mea
în flori, în ochi, pe buze ori morminte."

În ultimul vers al secvenţei se revelează, prin ***enumeraţie***, simboluri esenţializate ale misterelor Universului: natura înconjurătoare, viaţa, existenţa însăşi a Universului ("flori"); perceperea extaziantă, simţirea şi emoţia umană ("ochii" sunt oglinda sufletului); comunicarea prin cuvânt şi iubirea prin sărut ("buze") iar moartea ca o componentă structurală a existenţei duale şi ciclice (viaţă-moarte), care la Blaga nu este sfârşitul dramatic, ci constituie "marea trecere" într-o lume superioară ("morminte").

● **Următoarea secvenţă lirică** exprimă noţiunea filozofică de ***cunoaştere paradisiacă***. "Lumina altora" este cunoaşterea de care eul liric se detaşează cu fermitate, violenţa verbului "sugrumă" fiind sugestivă pentru consecinţele pe care le-ar avea lămurirea misterelor şi ar distruge "vraja nepătrunsului ascuns/ în adâncimi de întuneric":

"Lumina altora
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns
în adâncimi de întuneric,
dar eu,
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină -
şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micşorează, ci tremurătoare
măreşte şi mai tare taina nopţii,"

În ***relaţie de opoziţie*** cu acest tip de cunoaştere este atitudinea eului liric relevată prin ***conjuncţia adversativă*** ("dar"), ***repetiţia pronumelui de persoana I singular*** ("eu, eu") şi mai ales ***opoziţia dintre "lumina altora" şi "lumina mea"***, din care reies conceptele ***cunoaştere paradisiacă şi cunoaşterea luciferică***:

Pentru valenţa persuasivă (convingătoare) a acestei concepţii, eul liric apelează la ***comparaţia*** cu astrul nopţii, "luna", ale cărei raze albe plăsmuiesc difuz contururi tainice, misterioase: "şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micşorează, ci tremurătoare/ măreşte şi mai tare taina nopţii".

- **Secvenţa poetică** următoare revine la definirea ***cunoaşterii luciferice***, proprie afectivităţii sinelui poetic, care-şi decelează concepţia despre ocrotirea şi potenţarea misterelor lumii: "aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare/ cu largi fiori de sfânt mister/ şi tot ce-i ne-nţeles/ se schimbă-n ne-nţelesuri şi mai mari/ sub ochii mei". ***Marca morfosintactică*** a verbului/pronumelui la ***persoana I singular*** - "îmbogăţesc", "eu" - accentuează atitudinea sensibilă, iubitoare de perfecţiune a eului liric.

Finalul poeziei se constituie într-o concluzie ideatică de factură filozofică, eul liric argumentează din nou atitudinea de adâncire şi de afecţiune pentru misterele lumii, prin reluarea ultimului vers al primei strofe: "căci eu iubesc/ şi ochi şi flori şi buze şi morminte".

De altfel, **ideea filozofică centrală** a discursului liric- **cunoaşterea înseamnă iubire** - se poate restrânge la **incipitul** şi **finalul** poeziei: **"Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/ [...] căci eu iubesc/ şi flori şi ochi şi buze şi morminte".**

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Sugestia modernă a textului liric este susţinută, în principal, prin **conceptul "mister"**, decelat (dezvăluit) printr-o varietate de ***metafore revelatorii***: "corola de minuni", "tainele", "flori", "ochi", "buze", "morminte", "nepătrunsul ascuns", "adâncimi de întuneric", "a lumii taină", "întunecata zare", "sfânt mister", "ne-nţeles", "ne-nţelesuri şi mai mari". ***Metafora filozofică*** "lumina mea/ sporesc a lumii taină" revelează ***cunoaşterea luciferică***, încărcată de iubire, aflată în ***relaţii de opoziţie*** cu "lumina altora/ sugrumă vraja nepătrunsului ascuns", care defineşte ***cunoaşterea paradisiacă***, raţională, o ameninţare la perfecţiunea misterelor lumii. Contrastul ideatic este marcat grafic prin ***conjuncţia adversativă*** "dar". ***Comparaţia,*** construită cu motive imagistice *(raze, luna, taina, noapte, zare),* "şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micşorează, ci tremurătoare/ sporeşte şi mai tare taina nopţii/ aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare" evidenţiază pregnant emoţia profundă a eului liric, stimulată de magia tainelor universale. ***Epitetele în inversiune***: "sfânt mister", "nepătrunsului ascuns", "largi fiori" au rolul de a potenţa încărcătura afectivă şi revelaţia în faţa misterelor lumii.

– ***Confesiunea sinelui poetic*** excelează în această creaţie prin ***repetiţia pronumelui personal*** "**eu**", care esenţializează şi sintetizează **crezul artistic** blagian şi a cărui reiterare demonstrează apartenenţa poeziei la specia lirică "artă poetică": "eu nu strivesc" (în titlu şi incipit), "dar eu/ eu", "îmbogăţesc şi eu" şi "eu iubesc".

Expresivitatea poeziei este realizată la nivel morfosintactic prin ***opoziţia negativ/afirmativ a verbelor la persoana I singular şi la prezentul gnomic*** (care exprimă acţiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent atemporal-*n.n.*), ***mărci*** care revelează prezenţa eului liric, adept al cunoaşterii luciferice: "nu strivesc", "nu ucid", "întâlnesc", "sporesc", "îmbogăţesc", "iubesc". Ocrotirea şi potenţarea afectivă a misterelor lumii se află în ***relaţii de opoziţie*** cu demersul

"altora" de a descifra tainele Universului, reflectare exprimată prin ***semantica brutală a verbelor*** "nu strivesc", "nu ucid" în contradicție stridentă cu verbul la persoana a III-a, "sugrumă", care atentează la desăvârșitul echilibru al Universului.

Prozodia. Ineditul **modern** este realizat prin aspectul ***versificației***, Blaga cultivând ***versul liber***, cu ***metrica variabilă*** și ***ritmul interior*** determinate de gândirea sa profund metafizică. Exprimarea ideii într-o frază cu aspect sintactic, dar structurată în versuri albe se numește **ingambament**. Blaga organizează versurile având în vedere accentele ideatice pe cuvinte, esența conținutului fiind exprimată în întreaga frază.

Referindu-se la stilul înnoitor al lui Lucian Blaga, Eugen Lovinescu afirma că poetul din Lancrăm este "unul din cei mai originali creatori de imagini ai literaturii noastre".

"LUMINA"

de Lucian Blaga

(autor canonic)

- perioada interbelică -

- artă poetică filozofică modernă -

- poezie lirică -

- lirism subiectiv -

Lucian Blaga s-a născut la **9 mai 1895**, în satul Lancrăm din județul Alba, sat ce poartă-n nume "sunetele lacrimei". Copilăria sa a stat, după cum el însuși mărturisește, "sub semnul unei fabuloase absențe a cuvântului", autodefinindu-se "mut ca o lebădă", deoarece viitorul poet nu a vorbit până la vârsta de 4 ani. Se stinge din viață la **6 mai 1961** și este înmormântat în satul natal, Lancrăm.

Monumentalitatea operei lui Lucian Blaga stă în îmbinarea de mare profunzime a **poeziei cu filozofia**, care

mărturiseşte - prin bogăţia metaforică, prin terminologia originală - viziunea sa poetică, lirica evoluând atât în raportul dintre eu şi lume, cât şi în modalitatea de expresie.

"Poemele luminii" (1919), primul volum de poezii, este dominat de un puternic vitalism, de dorinţa eului poetic de a se contopi cu misterele Cosmosului. Principalele teme ale creaţiilor lirice din acest volum ilustrează natura, iubirea şi moartea, concepte esenţiale ale existenţei.

Poezia "Lumina" a fost publicată în revista **"Glasul Bucovinei", în 1919** şi inclusă apoi de Lucian Blaga în volumul de debut, **"Poemele luminii"**, apărut în acelaşi an.

Tema. Poezia este o **confesiune-artă poetică** şi concentrează, în germene, întreaga lirică erotică din volum, intensitatea iubirii fiind exprimată prin metafora revelatorie a "luminii", ca motiv central ce defineşte starea spirituală, de "iluminare", a eului liric.

Titlul poeziei, "Lumina" este o ***metaforă revelatorie*** reprezentativă pentru sistemul filozofic al lui Lucian Blaga şi sugerează cunoaşterea prin iubire a Universului, cu trimitere la Geneza vieţii, constituind, totodată, un concept esenţial pentru existenţă.

(Structura poetică şi semnificaţiile lirico-filozofice, limbaj artistic)

Poezia "Lumina" este structurată în **trei secvenţe lirice**: prima şi ultima strofă ilustrează monologul eului liric adresat iubitei; strofele a doua şi a treia compun un tablou cosmogonic, iar strofa a patra exprimă, printr-o interogaţie retorică, incertitudinea şi neliniştea provocate de natura misterioasă a luminii.

Strofa întâi. Incipitul poeziei este reprezentat de lumina devenită senzaţie trăită şi receptată de eul liric până în străfundurile fiinţei sale: "Lumina ce-o simt". Sensul conceptului este acelaşi cu "lumina mea" din poezia "Eu nu strivesc corola de minuni a lumii", imaginată ca un principiu energetic universal ori ca sursă a cunoaşterii luciferice.

Lumina care-i năvăleşte în inimă la apariţia iubitei ("Lumina ce-o simt/ năvălindu-mi n piept când te văd") sugerează extazul iubirii şi "un strop", ("poate că ultimul") din lumina originară, trăirea căpătând dimensiuni cosmice: "oare nu e un strop din lumina/ creată în ziua dintâi,/ din lumina aceea-nsetată adânc de viaţă?". ***Metaforele*** "ziua dintâi" şi "lumina aceea-nsetată adânc de viaţă" definesc lumina primordială, forţa demiurgică orbitoare care a făcut să se nască viaţa. Misterul iubirii este comparabil cu miracolul Creaţiei. ***Sinestezia*** (figură de stil care transpune metaforic un simţ în limbajul altui simţ *-n.n.*) creează stări tumultuoase prin fuziunea imaginii motorii cu cea vizuală: "Lumina ce-o simt/ năvălindu-mi în piept când te văd".

Strofa a doua. Naşterea Universului este precedată de haosul primar, de "Nimicul" care "zăcea-n agonie" şi "plutea-n întuneric", până când "Nepătrunsul" a făcut un semn şi a rostit cuvintele biblice "Să fie lumină!". ***Relaţiile de opoziţie*** "întuneric"/"lumină" susţin ideea Genezei, când "a despărţit Dumnezeu lumina de întuneric" ("Vechiul Testament. Geneza, Facerea"). Conceptul haosului iniţial este definit prin ***metafora*** "Nimicul", iar Creatorul (Marele Anonim cum îl numeşte Blaga) prin ***metafora revelatorie*** "Nepătrunsul", care, în poezia "Eu nu strivesc corola de minuni a lumii" - "Nepătrunsului ascuns"- sugerează misterele Universului. ***Verbele la imperfect*** ("zăcea", "plutea") sugerează atemporalitatea ce defineşte haosul primordial, iar ***perfectul compus în inversiune*** - "dat-a"- şi ***conjunctivul*** "Să fie", ambele cu ***nuanţă imperativă***, exprimă porunca Divină a Genezei.

Strofa a treia începe cu explozia luminii care a cuprins într-o clipă lumea, "O mare/şi-un vifor nebun de lumină/ făcutu-s-a-n clipă:". ***Enumeraţia substantivelor*** "de păcate, de doruri, de-avânturi, de patimi, [...] de lume şi soare" sugerează prin aceste simboluri principalele componente ale vieţii, de care are parte sufletul omenesc în întreaga sa existenţă: slăbiciunile, sentimentele , idealurile, patimile lumeşti şi celeşti.

Strofa a patra este un ***distih*** şi este realizată sub forma unei ***interogaţii retorice*** care exprimă ideea dispariţiei luminii

orbitoare "de-atunci", strălucire fără nicio legătură cu lumina primordială. Revelaţia eului liric privind imaginea lumii aflate în pericol de a se desacraliza este sugerată de metafora "orbitoarea lumină", incertitudinea receptării misterelor fiind exprimată de ***sintagma dubitativă*** "Cine ştie?".

Ultima strofă o reia, parţial, pe prima, fiind tot un monolog liric adresat iubitei. Eul intim se pătrunde de extazul sentimentului erotic exprimat prin ***metafora revelatorie*** a luminii, reacţie afectivă intensă, care-l invadează în prezenţa femeii iubite: "Lumina ce-o simt năvălindu-mi/ în piept când te văd - minunato". ***Vocativul superlativ***, "minunato", sugerează desăvârşirea eternului feminin întruchipat de iubită, fiind şi prima referire la această ipostază erotică. Din lumina originară, ca sursă a Genezei, nu a mai rămas decât "ultimul strop", care se dovedeşte a fi misterul iubirii, calea esenţială de cunoaştere şi de viaţă: "e poate că ultimul strop/ din lumina creată în ziua dintâi". Ideea constituie substanţa fundamentală a filozofiei lui Lucian Blaga în definirea cunoaşterii luciferice, care s-ar putea sintetiza în afirmaţia: cunoaşterea înseamnă iubire. Nuanţa ***dubitativă*** "poate" concentrează incertitudinea eului liric despre faptul că, din toată "lumina aceea-nsetată adânc de viaţă", n-a mai rămas decât "un strop" pentru iubire.

Prezenţa în poezie a ***persoanei I şi a II-a singular*** manifestată atât în desinenţa verbelor, cât şi prin pronume susţin ideatic **lirismul subiectiv** şi încadrarea creaţiei în specia **artă poetică**.

Ca ***element de recurenţă***, se evidenţiază în poezie conceptul "lumina", care devine ***laitmotiv*** prin prezenţa lui în fiecare strofă: "Lumina ce-o simt", "un strop din lumina", "lumina aceea-nsetată", "Să fie lumină!", "nebun de lumină", "orbitoarea lumină".

Marin Mincu, definind simbolul luminii, afirmă că "sensul de *lumină a cunoaşterii* este total suprapus sensului primordial al existenţei, al fiinţei. Verbul *a crea* devine şi el sinonim cu punerea la imperativ a verbului a fi. Sinonimia blagiană este deci o chestiune de semantică poetică originală: *a fi* devine sinonim cu *a crea* şi *a cunoaşte*".

"GORUNUL"

de Lucian Blaga
(autor canonic)

- perioada interbelică -
- elegie filozofică modernă -
- poezie lirică -

Poezia "Gorunul" este o **elegie filozofică** și face parte din volumul de debut al lui Lucian Blaga, "Poemele luminii" (1919), în care temele predominante sunt iubirea, natura, moartea.

Tema poeziei este ilustrată de meditația poetului asupra morții, pe care o percepe nu ca pe un final implacabil și neașteptat, ci ca pe o "mare trecere" într-o altă stare spirituală, care se apropie pe măsură ce viața alunecă treptat spre neant. Presimțirea morții este o componentă a vieții și se dezvăluie progresiv pe parcursul poeziei, ceea ce relevă lirica expresionistă în care se înscrie creația lui Lucian Blaga.

Ideea poetică exprimă senina detașare, liniștea filozofică, meditativă, cu care Blaga își contemplă curgerea lentă a vieții în neființă.

Sursele de inspirație ale poeziei "Gorunul" se află în *mitologia universală, folclorul național și literatura cultă.*

În *mitologie*, gorunul este arborele cosmic, ce simbolizează un spațiu de comunicare între Cer, Pământ și Infern, pe care Mircea Eliade îl consideră "axis mundi" și apreciază - în studiul "Sacru și Profan" – că, la Blaga, "Imaginea arborelui n-a fost aleasă numai pentru a simboliza Cosmosul, dar și pentru a exprima viața, tristețea, nemurirea, înțelepciunea". Marin Mincu subliniază ideea că gorunul este un copac sacru, un "simbol al morții și totodată al perenității", făcând referiri la gorunul lui Horia, "aflat nu departe de mormântul altui erou, Iancu". N. Balotă susține că acest arbore totemic al vegetației carpatine - gorunul – semnifică în mitologie "trecerea din

realitatea timpului în eternitatea Universului prin sentimentul morţii".

În ceea ce priveşte ***sursa folclorică***, poezia lui Blaga a fost asemănată, ca punct de plecare, cu balada "Mioriţa", unii critici considerând că esenţa ambelor creaţii constă în atitudinea omului de a-şi accepta moartea cu detaşare, ca pe un dat firesc al existenţei. Totuşi, seninătatea ciobănaşului în faţa morţii este o stare asumată cu înţelepciune, considerând că moartea este singurul final al vieţii, pe când liniştea ce "picură" în sufletul poetului Blaga este dobândită prin meditaţia profund filozofică asupra existenţei spirituale a omului, ca parte componentă a Universului. Testamentul ciobănaşului este o decizie luată din cauza ameninţării cu moartea iminentă, pe când Blaga presimte sfârşitul ca pe o ipoteză existenţială, contemplând imaginea sicriului în trunchiul gorunului.

Din ***literatura cultă***, cea mai apropiată elegie asemuită cu "Gorunul" lui Blaga este "Mai am un singur dor" de Mihai Eminescu, criticii literari remarcând în primul rând tema comună celor două poezii, viziunea filozofică a vieţii şi a morţii. Există însă şi deosebiri între cele două elegii, mai întâi că Eminescu exprimă direct sensul cuvintelor, stârnind astfel trăirile, pe când la Blaga sensul se conturează treptat, prin trăiri dezvăluite pe parcursul poeziei. Mihai Eminescu exprimă în mod direct iminenţa morţii, scriind testamentar: "Mai am un singur dor / În liniştea serii / Să mă lăsaţi să mor / La marginea mării". La Lucian Blaga "marginea de codru" nu semnifică sfârşitul vieţii şi liniştea simţită de poet nu este una cosmică, ci una organică ("stropi de linişte îmi curg prin vine, nu de sânge"), percepând-o ca pe o scurgere ireversibilă a timpului ("cu fiecare clipă care trece"), ideea filozofică a antichităţii, "fugit irreparabile tempus", regăsindu-se atât la Eminescu, cât şi la poeţii europeni (Lamartine).

Gorunul este, în poezia lui Blaga, un **simbol sacru al**

condiției omului în Univers, semnificând ideea că viața și moartea cuprind deopotrivă ființa umană și copacul și că între cei doi există o comunicare spirituală.

(Structura și compoziția textului liric)

Poezia "Gorunul" este structurată în **trei secvențe lirice**, aflate într-o gradație evidentă atât din punct de vedere ideatic, cât și din punct de vedere spațial, ilustrând pregnant presimțirea morții într-un cadru imaginat panoramic, de la general la particular. În plan spiritual, **stările evolutive** ale poetului sunt exprimate prin ***verbe sugestive***, majoritatea ***la timpul prezent***: "aud", "bate", "curg", "zac", "simt", "dezmierzi", "picură", "trece" și altele ***la timpul viitor***, cu ***nuanță dubitativă***: "poate" că "îmi vor ciopli", "voi gusta-o". Gradația în plan spațial este ***vizuală***, imaginată ***panoramic***: de la "limpezi depărtări" la un "turn", cu "clopot", la gorun, frunză, trunchi, inimă, sânge și, în final, la "sicriul meu" crescut în gorunul "din margine de codru".

Prima secvență debutează cu percepția auditivă a morții prin verbul la prezentul continuu -"aud"- și prin substantivul "un clopot"-, idee la care poetul cugetă încă din timpul vieții -"bate ca o inimă". Formula artistică a **incipitului** se definește, așadar, printr-o uzanță ***deictică*** spațială, "depărtări" și prin ***verbul sentiendi la persoana I,*** care exprimă certitudinea eului liric: "aud".

"În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn
cum bate ca o inimă un clopot
și-n zvonuri dulci
îmi pare
că stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge."

Presimțirea neantului este în directă legătură cu natura, poetul meditând într-un cadru propice, în "limpezi depărtări", turnul are trăsături omenești -"în pieptul unui turn"-, iar clopotul măsoară, cu "zvonuri dulci", scurgerea timpului. ***Verbul*** ce exprimă **incertitudinea**, "îmi pare", potențează **ideea de picurare a morții în viață**, care provoacă o **liniște simțită organic de eul poetic**: "stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge". Marin Mincu afirma că "liniștea naturii curge în venele omului, inima omului bate profund în pieptul împrejurimilor".

În a doua secvență, poetul ***se adresează direct*** copacului sacru printr-o **întrebare filozofică** privind acceptarea morții cu senzația liniștii ce domină întreaga natură, cu care poetul se simte într-o deplină armonie: "Gorunule din margine de codru,/ de ce mă-nvinge/ cu aripi moi atâta pace/ când zac în umbra ta/ și mă dezmierzi cu frunza-ți jucăușă?". Forma de ***superlativ*** dată cuvântului "pace" prin determinantul "atâta" este o ***metaforă a tăcerii cosmice***, o liniște solemnă, în timp ce ***metafora*** "umbra" semnifică ființa muritoare, trecătoare prin lumea aceasta concretă, idee sugerată și de verbul "zac".

Ultima secvență începe cu o **întrebare filozofică** tulburătoare care potențează presimțirea morții prin ***verbul dubitativ*** "poate", eul liric contemplând taina neființei ce capătă contur în trunchiul gorunului, sub forma sicriului: "O, cine știe? – Poate că/ din trunchiul tău îmi vor ciopli/ nu peste mult sicriul". Identitatea dintre condiția omului și cea a gorunului este percepută cu "liniștea" trecerii în moarte - "și liniștea/ ce voi gusta-o între scândurile lui" - care cuprinde deopotrivă poetul și gorunul. Certitudinea că moartea există din timpul vieții -"o simt"- este atenuată filozofic prin ***adverbul*** "pesemne", deși poetul este "mut" de revelație, nevrând să deranjeze, să strice ordinea universală:

O, cine știe? – Poate că
din trunchiul tău îmi vor ciopli
nu peste mult sicriul,
și liniștea
ce voi gusta-o între scândurile lui,
o simt pesemne de acum:
o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet
și mut
ascult cum crește-n trupul tău sicriul,
sicriul meu
cu fiecare clipă care trece,
gorunule din margine de codru."

El ascultă "cum crește-n trupul tău sicriul" și accentuează ideea că **ființa este supusă morții**: "trupul tău" – "sicriul meu".

Finalul poeziei ilustrează ideea că viaţa oricărei fiinţe se scurge cu fiecare clipă înspre moarte, "cu fiecare clipă care trece", existând o îmbinare perfectă între om şi natură, care alcătuiesc, în elegia lui Blaga, o singură structură. Cu toate acestea, **moartea** nu trezeşte spaime, groază, ci se insinuează lent şi liniştit în sufletul poetului, **ca presimţire**, concentrând stările lirice în ideea **curgerii ireversibile a timpului** *("tempus irreparabile fugit")*.

Conceptul "mister" este ilustrat în această elegie prin **taina morţii**, fascinantă pentru poetul căruia i se revelează treptat acest mister esenţial din Univers.

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Modernitatea ***sugestiei*** care particularizează lirica lui Lucian Blaga rezidă, în mod inedit, din ***metafora revelatorie***, care domină poezia, îmbinată cu ***metafora plasticizantă*** şi cu ***figurile de stil tradiţionale.***

Metaforele plasticizante păstrează factura tradiţională a liricii prin procedee artistice: ***epitetele*** "limpezi depărtări", "stropi de linişte", "zvonuri dulci"; ***comparaţie*** - "bate ca o inimă un clopot".

- ***metafore revelatorii***: "de ce mă-nvinge/ cu aripi moi atâta pace", "o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet", "ascult cum creşte-n trupul tău sicriul/ sicriul meu" sugerează presimţirea morţii, ca mister al existenţei umane în Univers.

Expresivitatea poeziei este realizată la nivel morfosintactic prin verbele dubitative "îmi pare", "pesemne", "poate" şi prin prezentul gnomic (care exprimă acţiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent atemporal-*n.n.*) al verbelor ("sentiendi") la persoana I singular: "aud", "simt", "ascult". Confesiunea sinelui poetic se manifestă şi prin ***pronumele la persoana I***: "meu", "îmi", "mă". Opoziţia eu/tu este accentuată prin sintagmele "trunchiul (trupul) tău"/ "sicriul meu" sugerând coeziunea indestructibilă între existenţa umană şi natura cu care eul liric armonizează spiritual şi în moarte. Verbele la viitor sugerează perspectiva aşteptării şi întâlnirii cu moartea, într-un cândva nedefinit: "vor ciopli", "voi gusta".

Ştefan Munteanu, în studiul "O ipostază stilistică a liricii reflexive: Lucian Blaga", afirmă că "Prezentul şi viitorul sunt

singurele forme vii ale timpurilor verbale, care desemnează faptele fie în desfăşurarea lor actuală, fie din perspectiva aşteptării şi întâlnirii cu ele". De altfel, în acelaşi studiu, el publică o statistică impresionantă, constatând că, din cele 30 de poezii analizate din volumul "Poemele luminii", 23 sunt scrise exclusiv la timpul prezent, în 6 poezii prezentul este asociat cu viitorul şi numai într-o singură poezie ("O toamnă va veni") verbele sunt toate la timpul viitor.

Versificaţia are un rol esenţial în accentuarea semnificaţiilor filozofice şi ideatice, deoarece **versurile nu au rimă şi sunt inegale**. Versurile scurte, de unul sau două cuvinte scot în evidenţă stările poetului, ideile lui filozofice, esenţele spirituale: "îmi pare", "şi liniştea", "şi mut", "sicriul meu", iar procedeul folosit este **enumerarea prin "şi"**, potenţând receptarea fiecărui termen în parte. Un alt procedeu al versificaţiei lui Blaga este **ingambamentul (enjambamentul)** care constă în continuarea ideii poetice în versul următor, fără a marca aceasta prin vreo pauză, versurile putând forma o frază literară şi fiind delimitate aleatoriu:

"În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn
cum bate ca o inimă un clopot
şi-n zvonuri dulci
îmi pare
că stropi de linişte îmi curg prin vine, nu de sânge."

Ingambamentul este un procedeu stilistic intelectualizat, sugerând o muzicalitate ondulată a frazei, cu pauze surprinzătoare, care nu ţin seama de finalurile versurilor.

Motivul gorunului, ca spaţiu de refugiu al eului poetic (aşa cum Eminescu are motivul teiului) este specificat de Blaga într-o mărturisire făcută la vârsta maturităţii: "Văd peisajul nou cu toate ale sale, căci mă uit de jos în sus. Sunt într-adevăr sub o sprânceană de pădure. În dosul căsuţei – nişte splendizi goruni. [....] Stau întins mai mult sub bolta cerească decât pe pământ, cu faţa în sus".

"PARADIS ÎN DESTRĂMARE"

de Lucian Blaga
(autor canonic)

- perioada interbelică -
- elegie filozofică modernă -
- poezie lirică -
- lirism obiectiv -

Poezia "Paradis în destrămare" de Lucian Blaga este inclusă în volumul "Lauda somnului", apărut în 1929 şi valorifică **mitul biblic**, conform căruia Dumnezeu a pus heruvimii cu săbii de foc să păzească pomul vieţii de cei care ar fi tentaţi să culeagă fructul păcatului: "Şi izgonind pe Adam, l-a aşezat în preajma raiului celui din Eden şi a pus heruvimi şi sabie de flăcări vâlvâitoare să păzească drumul spre pomul vieții" (Facerea, 3,24).

Tema poeziei "Paradis în destrămare" o constituie viziunea apocaliptică a Universului aflat în pericolul de a pieri, din cauza lumii care şi-a pierdut sacralitatea.

Ideea este ilustrată de starea de istovire şi sentimentul de singurătate a eului poetic, aflat sub un cer în care Dumnezeu nu mai există, nu mai vrea să apere o lume desacralizată.

Semnificaţia titlului. Cuvântul "Paradis" semnifică Universul încărcat de mistere, care este într-un proces de "destrămare", din cauza lumii care şi-a pierdut sacralitatea, titlul "Paradis în destrămare" fiind o metaforă revelatorie care semnifică semnalul de alarmă prin care Blaga avertizează omenirea că veacul se află în declin şi merge spre pieire.

(Structura şi compoziţia textului liric)

Discursul liric se constituie într-un tot unitar, în care se desprind **două valori ale semnificaţiilor lirico-filozofice**: o valenţă care grupează **elementele paradisiacului**: "portarul înaripat", "serafimi", "arhangheli", "porumbelul Sfântului Duh", "îngeri", "apa vie" şi cealaltă care concentrează

elementele ce demitizează, ducând la destrămarea Paradisului: "cotorul de spadă fără de flăcări", "părul nins", "îngerii goi zgribulind", "greutatea aripelor".

Portarul care păzeşte poarta Raiului "mai ţine întins/ un cotor de spadă", care nu mai are flăcări, aşadar nu mai poate apăra sacralitatea, iar poetul, semnificat prin portar, se simte învins fără luptă. "Serafimi cu părul nins" simbolizează oamenii ce se află sub imperiul "Marii treceri", Absolutul s-a retras din lumea aceasta şi rătăceşte fără sens în Univers:

"Portarul înaripat mai ţine întins
un cotor de spadă fără de flăcări.
Nu se luptă cu nimeni,
dar se simte învins.
Pretutindeni pe pajişti şi pe ogor
Serafimi cu părul nins
însetează după adevăr,
dar apele din fântâni
refuză găleţile lor."

Făpturile "însetează după adevăr,/ dar fântânile refuză găleţile lor", ogorul cunoaşterii este arat "fără îndemn", cu pluguri primitive, "de lemn", chiar şi arhanghelii suferă din pricina greutăţii "aripelor", nu mai există nicio lumină, nicio speranţă de salvare a paradisului lumii, "porumbelul Sfântului Duh,/ cu pliscul stinge cele din urmă lumini."

"Arând fără îndemn
cu pluguri de lemn,
arhangheli se plâng
de greutatea aripelor."

Îngerii sunt zgribuliţi şi desacralizaţi prin umanizarea lor, locul sfânt nu mai există, ei "se culcă în fân", iar poetul se lamentează cu disperare, semnalând **pericolul pieirii**: "vai mie, vai ţie".

Locul părăsit este sugerat de păianjenii care au otrăvit "apa

vie", ca simbol al vieţii, iar sfârşitul lumii e prevestit într-un mod tragic, întrucât nu va mai exista niciun fel de speranţă, "ţărâna va seca poveştile", ceea ce înseamnă **moarte spirituală**, dacă dispar şi poveştile:

"Trece printre sori vecini
porumbelul Sfântului Duh,
cu pliscul stinge cele din urmă lumini.
Noaptea îngerii goi
zgribulind se culcă în fân:
vai mie, vai ţie,
păienjeni mulţi au umplut apa vie,
odată vor putrezi şi îngerii sub glie,
ţărâna va seca poveştile
din trupul trist."

Motivul fântânii sugerează cunoaşterea şi un îndemn spre cunoaştere, pe care poetul îl adresează oamenilor, dar aceştia refuză să se îndrepte spre o încărcătură spirituală sacră, de aceea Paradisul este pe cale de a se destrăma.

Limbajul artistic este asemănător cu stilul pastoralei cărturăreşti din secolul al XVIII-lea, Blaga dând cuvintelor care denumesc noţiuni concrete un sens spiritualizat.

Poezia este alcătuită dintr-o varietate de ***metafore revelatorii***, cu semnificaţii profund filozofice: "Nu se luptă cu nimeni,/ dar se simte învins" sugerează singurătatea şi neputinţa poetului în lumea desacralizată, "paradis în destrămare" semnifică pericolul pieirii Universului fascinant prin misterele care n-ar trebui tulburate. ***Invocaţia retorică*** "vai mie, vai ţie" exprimă disperarea neputinţei poetului de a "salva" spiritual omenirea.

Dramatismul poeziei este cutremurător prin **semnalul de alarmă pe care Lucian Blaga îl trage privitor la posibila dispariţie a lumii**, care, odată cu trecerea timpului se desacralizează: "Lirism gnoseologic, lirismul lui Blaga se constituie din aspiraţia spiritului său la cunoaşterea totală." (Vladimir Streinu).

ION BARBU

(1895 – 1961)

- autor canonic -

UNIVERSUL POETIC
(Etape ale creației)

Ion Barbu, poet și matematician, pseudonimul lui ***Dan Barbilian,*** s-a născut la **19 martie 1895** la Câmpulung-Muscel și a murit la **11 august 1961**, la București. Asistent al celebrului matematician Gheorghe Țițeica, Barbu a devenit poet din ambiția de a-i demonstra colegului și prietenului său, Tudor Vianu, că poate scrie și literatură.

Lirica lui Ion Barbu ilustrează, după propria mărturisire, ***relația dintre matematică și poezie***: "Ca în geometrie înțeleg prin poezie o anumită simbolistică pentru reprezentarea formelor posibile de existență, întrucât există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos, unde se întâlnește cu poezia". A debutat cu poezia "Ființa" în revista "Literatorul" a lui Al.Macedonski și se formează ca **poet modern** prin colaborarea cu cenaclul "Sburătorul", Eugen Lovinescu apreciindu-l ca "poet mare". Deși contemporan cu Blaga și Arghezi, poezia lui Ion Barbu este mai aproape de concepția unor poeți moderni ca Mallarmé, Valéry, Baudelaire, dar și de cântecele de lume ale lui Anton Pann. Creația barbiană exprimă **comunicarea poetului cu Universul prin contemplarea lumii în totalitatea ei, confirmând starea de intelectualitate, izvorâtă din concepția că "pentru mine poezia este o prelungire a geometriei".**

Aspirația sa către **lirismul pur** presupune o stare inițiatică, ce nu poate fi exprimată decât într-un **limbaj încifrat**, în care *concizia* este formula cea mai aleasă a lirismului barbian, concretizată în ***imagini-sinteză***, ***propoziții eliptice***, asocieri de cuvinte deseori șocante. Versul lui Ion Barbu nu se supune

niciunei reguli de logică între cuvinte, făcând ca **limbajul** său să fie **criptic și ermetic.**

Tudor Vianu desprinde, în creația lirică barbiană, **trei etape esențiale**, pe care le evidențiază în lucrarea "Introducere în poezia lui Ion Barbu" (1935):

1. Etapa parnasiană cuprinde creația publicată între **1919 – 1920** în revista "Sburătorul" a lui Eugen Lovinescu, din care fac parte poezii ca: ***"Lava"***, ***"Munții"***, ***"Copacul"***, ***"Banchizele"***, ***"Panteism"***, ***"Arca"***, ***"Pytagora"***, ***"Râul"***, ***"Umanizare"*** etc. și care exprimă puternice **trăsături parnasiene**. [*Curentul literar numit parnasianism, apărut în Franța la mijlocul secolului al XIX-lea, cultivă o poezie impersonală, obiectivă, glacială, un joc al formei și al imaginii, manifestându-se ca reacție fermă împotriva romantismului, care suprasaturase lumea literară prin exces de sentimentalism și fantezie.]*

În acest registru se înscrie poezia ***"Panteism"***, în care poetul face un legământ al lepădării de păcatul contemplației abstracte a naturii. în favoarea trăirii profunde a vieții în conștiință: "Vom merge spre fierbintea, frenetica viață,/ Spre sânul ei puternic cioplit în dur bazalt,/ Uitat să fie visul și zborul lui înalt,/ Uitată plăsmuirea cu aripe de ceață!". În alte creații, Barbu transferă **trăirile sale interioare**, aspirațiile sufletului său asupra unor **simboluri "obiective"** cum ar fi copacul, munții, râurile ce pot aduna în ele năzuințele și elanurile care mistuie omul: "Hipnotizat de-adânca și limpedea lumină/ A bolților destinse deasupra lui, ar vrea/ Să sfarăme zenitul și-nnebunit să bea/ Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină..." (***"Copacul"***).

Conflictul dramatic al ființei umane între intelectual și senzual, între **contemplația "apolinică" și trăirea "dionisiacă"** (***"Umanizare"***) este rezolvat de Ion Barbu prin armonizarea lor într-un proces unic, în care **Gândirea** ia forme concrete de "sunet, linie, culoare", iar **Ideea** devine "muzică a formei în zbor". Spre deosebire de parnasianismul francez, Barbu cultivă

formula poetică a unui **"lirism omogen"** pe care-l desăvârşeşte în următoarele etape ale creaţiei.

2. Etapa baladică şi orientală (1921–1925) se caracterizează printr-o **poezie epică, "baladică", ce evocă o lume pitorească, de inspiraţie balcanică sau autohtonă**, asemănătoare concepţiei lui Anton Pann. Poezia ***"Nastratin Hogea la Isarlâk"*** este o meditaţie şi o satiră în acelaşi timp asupra stării de solitudine, în care cetatea albă Isarlâk este simbol al unei lumi mai drepte, aşezate "la mijloc de Rău şi Bun" şi al echilibrului vieţii aflate "într-o slavă stătătoare".

Sub raportul **limbajului modern**, una dintre cele mai surprinzătoare poezii este ***"Domnişoara Hus"***, povestea unei iubiri pătimaşe şi a unei tragicomice domnişoare care-şi cheamă de pe cealaltă lume iubitul "uituc", printr-o incantaţie a descântecului: "Buhuhu la luna şuie,/ Pe gutuie să mi-l suie,/ Ori de-o fi pe rodie:/ Buhuhu la Zodie;/ Uhu… Scorpiei surate,/ Să-l întoarcă d-a-ndarate,/ Să nu-i rupă vrun picior/ Câine ori Săgetător!".

În poemul ***"După melci"***, Ion Barbu stilizează motive folclorice încărcate de magie, pentru a ilustra o experienţă iniţiatică în tainele naturii, o adevărată filozofie a dramei de cunoaştere. În această etapă se înscrie şi poezia ***"Riga Crypto şi lapona Enigel"***.

3. Etapa ermetică (1925 – 1926) este marcată de un **limbaj criptic, încifrat**, o exprimare abreviată, uneori în cuvinte inventate, definind în esenţă **modernismul** liric. *[Conceptul "ermetic" înseamnă abscons, încifrat, la care accesul se face prin revelaţie şi iniţiere, amintind de Hermes, zeul grec care deţinea secretele magiei astrologice].*

"Oul dogmatic" metaforizează ideea "nunţii" ca miracol al Creaţiei Universale, un simbol al misterului dinaintea nuntirii, de dinaintea Genezei. Oul este simbolul esenţei Universului, al imaginii eterne a increatului, ca argument al unor lumi mărunte ce "păstrează dogma", al repetabilităţii macrocosmosului la nivel de microcosmos. Oul este obiect de contemplaţie: "E dat acestui trist norod/ Şi oul şters ca de mâncare,/ Dar viul ou, la vârf cu plod,/ Făcut e să-l privim la soare!".

În ***"Ritmuri pentru nunțile necesare"***, Ion Barbu exprimă ideea de cunoaștere prin trei căi esențiale: prin **eros** (senzuală), prin **rațiune** și prin **contemplație poetică**. Fiecare dintre cele trei căi este simbolizată printr-o "nuntă", ca simbol al comuniunii cu esența lumii, erosul fiind dominat astral de Venus, rațiunea de Mercur, iar contemplația poetică de Soare. Poezia ***"Uvedenrode"*** exprimă aceeași temă a "nunții", iar titlul - un cuvânt inventat de poet – definește un spațiu de coșmar, "o râpă a gasteropodelor", ca simbol al vieții pure vegetative.

Volumul de poezii ***"Joc secund" (1930)*** relevă concepția lui Ion Barbu despre lume și viață asemănătoare cu aceea a lui Platon și anume că arta, ca și lumea, este o copie a ideilor.

Arta poetică a lui Barbu, ilustrată în poeziile ***"Joc secund"*** și ***"Timbru"***, este dezvăluită în mărturisirea poetului: "Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act clar de narcisism. Desigur, ca tot absolutul: o pură direcție, un semn al minții". Creația ***"Joc secund"*** exprimă aceste trei idei: **a lumii purificate în oglindă, ideea autocunoașterii și ideea actului intelectual ca afectivitate lirică**. În poezia ***"Timbru"***, poetul este fascinat de lucruri, de piatră, de humă, de unda mării, atribuindu-le suflet, de aceea el simte o comuniune desăvârșită a spiritului său cu plăsmuirea cosmică, iar poezia care cuprinde toate acestea la un loc este "un cântec încăpător": "Ar trebui un cântec încăpător, precum/ Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;/ Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare/ Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum".

Ion Barbu este un poet singular în literatura română, creator al unui univers liric și stilistic inedit, profund și tulburător, un poet al esențelor exprimate într-un limbaj criptic, care exprimă atât de mult în cuvinte puține și la care "concizia este virtutea capitală a stilului său" (Tudor Vianu).

"DIN CEAS, DEDUS ..."
("JOC SECUND")

de Ion Barbu
(autor canonic)

- perioada interbelică -
- artă poetică modernă -
- poezie ermetică -
- poezie lirică -

Definiție: ***Conceptul artă poetică exprimă un ansamblu de trăsături care compun viziunea despre lume și viață a unui autor, despre menirea lui în Univers și despre misiunea artei sale, într-un limbaj literar care-l particularizează.***

Lirica modernă a lui **Ion Barbu (1895-1961)** ilustrează, după propria mărturisire, **relația dintre matematică și poezie**: "Ca în geometrie înțeleg prin poezie o anumită simbolistică pentru reprezentarea formelor posibile de existență, întrucât există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos, unde se întâlnește cu poezia".

Etapa ermetică (1925 – 1926), din care face parte **volumul "Joc secund"**, este marcată de un **limbaj criptic, încifrat**, o ***exprimare abreviată***, uneori în cuvinte inventate: "Nu există un alt poet român care să spună mai mult în mai puține cuvinte" (T.Vianu). **Conceptul "ermetic"** înseamnă abscons, încifrat, la care accesul se face prin revelație și inițiere, amintind de Hermes, zeul grec care deținea secretele magiei astrologice.

Volumul de poezii **"Joc secund" (1930)** exprimă concepția lui Ion Barbu despre lume și viață asemănătoare cu aceea a lui Platon și anume că arta, ca și lumea, este o copie a ideilor, "imitația unor imitații" (T.Vianu). Arta poetică a lui Barbu este ilustrată de poeziile **"Din ceas, dedus..."** și **"Timbru"**, crez artistic definit de poet: "Versul căruia ne

închinăm se dovedeşte a fi o dificilă libertate: lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act clar de narcisism. Desigur, ca tot absolutul: o pură direcţie, un semn al minţii".

Poezia "Din ceas, dedus..." este numită de unii critici literari **"Joc secund"**, după numele volumului în deschiderea căruia este inclusă, mai ales că poetul nu i-a pus un titlu, intenţia lui fiind ca acest text liric să iniţieze cititorul într-un univers unic, inconfundabil. Poezia este, aşadar, **modernă şi o artă poetică** a liricii lui Barbu, în sensul unei concepţii exprimate într-un limbaj şi o viziune aparte, specifice poetului-matematician.

În spirit **modern,** ***imaginarul poetic*** barbian transfigurează realitatea concretă prin oglindirea în sinele liric, răsfrântă apoi, purificată, sub forma poeziei, ca act intelectual de autocunoaştere.

(Structura şi compoziţia textului poetic)

Modernismul poeziei "Din ceas, dedus..." a lui Ion Barbu rezidă din caracterul de **artă poetică,** întrucât cele **două catrene** constituie chiar "definiţia însăşi a poeziei", în care Barbu defineşte o lume de esenţe ideale, prin detaşarea totală de real. Poezia este, în concepţia lui Barbu, un *joc* al esteticului pur, "un joc secund, o imagine ireală într-o apă sau într-o oglindă" (G.Călinescu).

Tema poeziei exprimă, în principal, ideea lumii purificate prin reflectarea în oglindă, a creaţiei translatate din sine înapoi în realitate, printr-un joc secund, printr-un act intelectual ca afectivitate lirică.

Strofa întâi surprinde, într-o frază eliptică de predicat, ideea poetică a ***reflectării realităţii în oglindă***, plasează expresia artistică în ***atemporal:***

"Din ceas, dedus, adâncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mântuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur."

Eul liric iscodeşte în **real** - "Din ceas" - **frumosul** - "adâncul acestei calme creste" -, care se răsfrânge în sine însuşi: "Intrată prin oglindă în mântuit azur". Timpul barbian, "dedus", este neclintit, fără curgere, Alexandru Paleologu considerându-l "sustras oricărei prize a temporalităţii curente", iar G.Călinescu îl defineşte ca "o ieşire (dedus) din contingent (din ceas)". Eul liric, cum însuşi mărturiseşte, restrânge spaţiul poetic la "o lume purificată până la a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru". Actul creaţiei capătă astfel valori narcisiste, poezia fiind un produs al minţii. Aşadar, în viziunea lui Ion Barbu, poezia este un proces exclusiv intelectual, "un joc secund mai pur", ca manifestare strictă a minţii, în care se reflectă realitatea, "Tăind pe înecarea cirezilor agreste,/ În grupurile apei, un joc secund, mai pur". Oglindirea lumii înconjurătoare în luciul apei se accentuează printr-o subtilă ***antiteză*** între "calme creste" şi "cirezile agreste" (câmpenesc, rustic), iar ***oximoronul*** "adâncul [...] crestei" dezvăluie ideea că arta este "o răsfrângere la puterea a doua a realităţii". (T.Vianu).

Strofa a doua exprimă o altă viziune despre poezie, care este "Nadir latent", (nadir = punct imaginar pe bolta cerească, diametral opus zenitului şi aflat la intersecţia dintre verticala locului, de unde priveşte observatorul, cu bolta cerească din emisfera opusă), sugerând concepţia matematică a lui Barbu despre creaţia lirică:

"Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor *invers* le pierzi
Şi cântec istoveşte: ascuns, cum numai marea,
Meduzele când plimbă sub clopotele verzi."

"Poetul ridică însumarea", calculează un punct imaginar al ideilor în înaltul infinit al spaţiului exterior şi întâlneşte poezia, simbolizată prin ***metafora*** "harfe resfirate", aflată în "zbor *invers*" spre esenţele nevăzute şi neştiute ale Universului. Ca şi la Arghezi, **actul creator înseamnă trudă**, eul liric "istoveşte" pentru "cântec", iar creaţia îşi are riscurile şi jertfele ei, căci înţelesurile se pot pierde uneori, ele neputând ajunge în mod desăvârşit la cititor. Această **tristeţe** poetică este exprimată

prin ***verbul*** aflat la ***prezentul etern***, ca o autoadresare, "le pierzi" ori printr-un ***participiu***, "ascuns", sugestiv pentru sensurile absconse ale poeziei. ***Transparența imaginilor artistice*** este simbolizată prin ***metafora*** meduzelor ce schimbă culoarea apei de la suprafața mării, formând "clopotele verzi" şi atrăgând astfel privirile până în străfundurile misterioase, aşa cum orice creaţie transpune artistic realitatea. G.Călinescu interpreta metafora astfel: "Poezia e [...] lumina fosforescentă a meduzelor care sunt văzute numai pe întuneric, adică atunci când ochii pentru lumea întinsă se închid".

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Modernitatea ***expresivității*** care particularizează lirica lui Ion Barbu rezidă, în mod inedit, din acuzaţia de neclaritate în expunerea ideilor şi de încifrare, de ambiguizare a simbolurilor, dificultatea receptării ei fiind cauzată de **concizia exprimării**. **Sintaxa poetică** se caracterizează prin ***terminologiile ştiinţifice***, luate mai ales din matematică -"însumare"-, ***neologismele-epitet*** -"nadir latent"- şi recurgerea la ***elipse, dislocări, inversiuni topice, anacoluturi***, îngreunând astfel descifrarea sensurilor clasice ale discursului liric. Aşadar, înţelegerea poeziei lui Barbu este dificilă din cauza structurii interioare de natură ştiinţifică şi a conciziei textului liric, adică "extrema condensare" a stilului său (Tudor Vianu).

Prozodia. Poezia "Din ceas, dedus...", alcătuită din două catrene, are versuri lungi, cu **măsura** de 13-14 silabe, iar **rima** este **încrucişată**.

Mitul oglinzii, la care apelează arta lui Ion Barbu, este mai mult o modalitate stilistică, prin care realitatea se răsfrânge în conştiinţa umană ca într-o oglindă sau în luciul apei, iar imaginile reproduse de poet nu sunt copiate, redate exact din lumea exterioară, ci intelectualizate în mod individual. Oglinda semnifică, aşadar, "reflectarea ideală şi spiritualizată a cosmosului în conştiinţă" (Şerban Cioculescu).

Poezia "Din ceas, dedus...", model de concizie lirică, capodoperă a creației artistice a lui Ion Barbu, constituie o profundă **artă poetică,** atât prin **concepția poetului asupra rostului și rolului artei,** cât și prin aceea că este un adevărat cod ce deschide înțelesurile poetice ale universului liric barbian, cu totul unic în literatura română.

"OUL DOGMATIC"

de Ion Barbu
(autor canonic)

- perioada interbelică -
- artă poetică modernă -
- poezie ermetică -
- poezie lirică -

Ion Barbu (1895-1961), pe numele său adevărat **Dan Barbilian,** cu performanțe certe în matematică, a devenit poet din ambiția de a-i demonstra colegului și prietenului său, Tudor Vianu, că poate scrie și literatură.

Lirica lui Ion Barbu ilustrează, după propria mărturisire, **relația dintre matematică și poezie**: "Ca în geometrie înțeleg prin poezie o anumită simbolistică pentru reprezentarea formelor posibile de existență, întrucât există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos, unde se întâlnește cu poezia".

Deși contemporan cu Blaga și Arghezi, poezia lui Ion Barbu este mai aproape de concepția unor poeți moderni ca Mallarmé, Valéry, Baudelaire, dar și de cântecele de lume ale lui Anton Pann. Creația lui Barbu exprimă, mai ales, **dorința lui de comunicare cu Universul, de contemplarea lumii în totalitatea ei, este o stare de intelectualitate, izvorâtă din concepția că "pentru mine poezia este o prelungire a geometriei"**. Aspirația sa către **lirismul pur** presupune o stare

inițiatică, ce nu poate fi exprimată decât într-un **limbaj încifrat,** în care concizia este formula cea mai aleasă a lirismului barbian, concretizată în ***imagini-sinteză, propoziții eliptice***, asocieri de cuvinte deseori șocante. Versul lui Ion Barbu nu se supune niciunei reguli de logică între cuvinte, făcând ca **limbajul** său să fie **criptic și ermetic.**

În studiul "Introducere în poezia lui Ion Barbu" (1935), Tudor Vianu stabilește **trei etape esențiale în lirica barbiană:**

1. Etapa parnasiană cuprinde creația publicată între 1919 – 1920 în revista "Sburătorul" a lui Eugen Lovinescu, din care fac parte poezii ca: ***"Lava", "Munții", "Copacul", "Banchizele", "Panteism", "Arca", "Pytagora", "Râul", "Umanizare"*** etc. și care exprimă puternice **trăsături parnasiene**. [***Curentul literar numit parnasianism*** *(apărut în Franța la mijlocul secolului al XIX-lea) cultivă o poezie impersonală, obiectivă, un joc al formei și al imaginii, manifestându-se ca reacție fermă împotriva romantismului, care suprasaturase lumea literară prin exces de sentimentalism și fantezie.*]

2. Etapa baladică și orientală (1921–1925) se caracterizează printr-o **poezie epică, "baladică", ce evocă o lume pitorească, de inspirație balcanică sau autohtonă**, asemănătoare concepției lui Anton Pann. Poeziile ***"Nastratin Hogea la Isarlâk", "Domnișoara Hus", "După melci", "Riga Crypto și lapona Enigel"*** se înscriu în această perioadă.

3. Etapa ermetică (1925 – 1926) este marcată de un **limbaj criptic, încifrat**, o exprimare abreviată, uneori în cuvinte inventate. **Conceptul "ermetic"** înseamnă abscons, încifrat, la care accesul se face prin revelație și inițiere, amintind de Hermes, zeul grec care deținea secretele magiei astrologice.

Poezia **"Oul dogmatic" de Ion Barbu,** aparținând ***liricii ermetice***, a fost scrisă în "Ajunul Paștilor 1925" și publicată în revista "Cetatea literară" (1926), fiind apoi inclusă în ciclul "Uvedenrode" din volumul "Joc secund" (1930).

Tema. ***"Oul dogmatic"*** metaforizează ideea "nunţii" ca miracol al Creaţiei Universale, al misterului de dinaintea Genezei. Oul este simbolul esenţei Universului, al imaginii eterne a increatului, ca argument al unor lumi mărunte ce "păstrează dogma" (normă obligatorie -*n.n.*), al repetabilităţii macrocosmosului la nivel de microcosmos.

(Structură, compoziţie, limbaj artistic)

Poezia este structurată în **patru secvenţe lirice inegale**, delimitate chiar de poet, iar **incipitul** este reprezentat de o afirmaţie profetică a eului liric, cunoscător al tainelor Universului care sunt, însă, inaccesibile poporului: "E dat acestui trist norod".

Prima secvenţă lirică are ca punct de plecare ***antiteza*** dintre "oul sterp ca de mâncare", simbol al existenţei materiale, meschine, aride şi "viul ou, la vârf cu plod", spiritualizat, simbol al Genezei, aşadar, capabil de recreare. (Plodul este embrionul oului, ce se observă în lumină, constituind stadiul iniţial din care se dezvoltă şi iese puiul - *n.n.*). Într-un ***limbaj ermetic***, eul liric îşi exprimă concepţia despre Geneza Universului, a cărui alcătuire este asemănătoare cu aceea a **germenelui creator, oul**: "Cum lumea veche, în cleştar,/ Înoată, în subţire var". În esenţa sa, oul include cele două taine ale Universului, naşterea şi moartea, semnificate prin metaforele: "palat de nuntă" şi "cavou". "Nevinovatul, noul ou", ca element al increatului (element imaginar al preexistenţei, de dinaintea creaţiei - *n.n.*), este alcătuit din "albuşul" comparabil cu haosul, cu materia din care ia naştere Universul, elemente definite prin ***epitetul dublu***, "galeş", "închis" şi prin ***comparaţia personificatoare*** "doarme nins albuşul/[...]/ Ca trupul drag, surpat în vis". **Nuntirea**, ca o adevărată ceremonie de oficiere a începutului Creaţiei, se petrece într-un spaţiu pur, neprihănit, "unde glodul/ Pământurilor n-a ajuns", unind cast simbolul feminin, "trupul drag", cu masculinul "plodul", care-i acordă "Albuşului în hialin:/ Sărutul plin". (hialin = care are aspectul şi transparenţa sticlei -*n.n.*)

Următoarele trei strofe alcătuiesc **secvența a doua**, care începe printr-o ***adresare directă***, la ***persoana a II-a singular***, sub forma unei ***interogații*** transmise **omului profan** în cunoașterea tainelor Universului: "Om uitător, ireversibil,/ Vezi, Duhul Sfânt făcut sensibil?". Omenirea nu poate înțelege misterele esențiale și, poate tocmai de aceea, se limitează la a accepta necondiționat și a respecta normele imuabile, rigide venite din timpuri ancestrale: "Mărunte lumi păstrează dogma". Eul liric califică omul comun, ignorant printr-un ***epitet dublu***, "șters, uituc", și-i amintește, prin ***adresare directă*** - "Să vezi" - că oul este un simbol ce stă la baza creației divine, idee ilustrată prin imaginea Sfântului Duh. Din cauza incapacității omului de a se iniția în tainele esențiale, acesta a decăzut din punct de vedere spiritual, fiind preocupat numai de viața materială, de "oul roșu" ce se mănâncă de Paște, devenind "Om fără saț și om nerod". Eul liric îl îndeamnă pe om spre cunoașterea absolută, sfătuindu-l în mod direct să privească oul cu plod în lumina soarelui și astfel spiritul va putea să se pătrundă de ideile superioare ce guvernează Universul: "Un ou cu plod/ Îți vreau, plocon, acum de Paște:/ Îl urcă-n soare și cunoaște!".

Următoarea secvență lirică, **a treia**, scoate în relief una dintre ideile fundamentale din lirica barbiană și anume cunoașterea prin **contemplație poetică**, a cărei nuntire cu esența lumii este dominată astral de **Soare**. ***Metafora*** banului - "galben icusar" - definește gălbenușul ca simbol al strălucitorului astru, care constituie forța supremă în Univers, cea care decide destinul, viața și moartea: "Ceasornic fără minutar/ Ce singur scrie când să moară/ Și ou și lume". Eul liric accentuează faptul că jocul misterios și tragic al trecerii de la viață la moarte constituie una dintre legile ce guvernează lumea, "Întocma-dogma".

Ultima secvență lirică aduce o notă de profundă și impresionantă originalitate. Eul liric accentuează "încă o dată" ideea că *"oul dogmatic"* nu este destinat hranei - "Dar nu-l sorbi" - și nici procreării - "Și nici la cloșcă să nu-l pui!". Esențială este menținerea oului în starea de increat, fiind menit nuntirii, "Curmi nuntă-n el", pentru că numai astfel se poate



păstra pacea primordială, încremenirea de dinaintea Genezei: "Îl lasă-n pacea întâie-a lui".

Finalul poeziei este alcătuit dintr-un **distih**, prin care se exprimă un tragic sens al vieţii, acela că interesul material, "Că vinovat e tot făcutul", este minor, lipsit de importanţă şi spiritualizare pentru omenire, în ***antiteză*** cu sacralitatea Genezei prin nuntire universală: "Şi sfânt, doar nunta, începutul".

Se remarcă ***relaţia de simetrie*** manifestată la începutul şi finalul poeziei, prin ***antiteza*** dintre aspectul material al oului, ca preocupare meschină a omului şi simbolul nunţii, ca început al Genezei Universului.

Ion Barbu este un poet singular în literatura română, creator al unui univers liric şi stilistic inedit, profund şi tulburător, un poet al esenţelor exprimate într-un limbaj criptic, care exprimă atât de mult în cuvinte puţine şi la care "concizia este virtutea capitală a stilului său" (Tudor Vianu).

"TIMBRU"

de Ion Barbu
(autor canonic)

- *perioada interbelică* -
- artă poetică modernă -
- poezie ermetică -
- poezie lirică -

Lirica lui Ion Barbu (1895-1961) ilustrează, după propria mărturisire, **relaţia dintre matematică şi poezie**: "Ca în geometrie înţeleg prin poezie o anumită simbolistică pentru reprezentarea formelor posibile de existenţă, întrucât există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos, unde se întâlneşte cu poezia".

Deşi contemporan cu Blaga şi Arghezi, poezia lui Ion Barbu este mai aproape de concepţia unor poeţi moderni ca Mallarmé, Valéry, Baudelaire, dar şi de cântecele de lume ale lui

Anton Pann. Creația lui Barbu exprimă, mai ales, **dorința lui de comunicare cu Universul, de contemplarea lumii în totalitatea ei, este o stare de intelectualitate, izvorâtă din concepția că "pentru mine poezia este o prelungire a geometriei"**. Aspirația sa către **lirismul pur** presupune o stare inițiatică, ce nu poate fi exprimată decât într-un **limbaj încifrat**, în care concizia este formula cea mai aleasă a lirismului barbian, concretizată în ***imagini-sinteză***, ***propoziții eliptice***, ***asocieri de cuvinte*** deseori șocante. Versul lui Ion Barbu nu se supune niciunei reguli de logică între cuvinte, făcând ca **limbajul** său să fie **criptic și ermetic.**

Volumul de poezii ***"Joc secund"*** exprimă concepția lui Ion Barbu despre lume și viață asemănătoare cu aceea a lui Platon și anume că arta, ca și lumea, este o copie a ideilor. Arta poetică a lui Barbu este ilustrată de poeziile ***"Joc secund"*** și ***"Timbru"***, concepție cuprinsă și în mărturisirea poetului: "Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act clar de narcisism. Desigur, ca tot absolutul: o pură direcție, un semn al minții".

Într-o primă variantă, poezia "Timbru" a apărut în revista "Sburătorul", în anul 1926, apoi, în forma definitivă, a fost inclusă în volumul "Joc secund" din 1930 și constituie, alături de poezia "Din ceas dedus...", o **artă poetică** pentru lirica lui Ion Barbu.

Semnificația titlului. Timbrul este un imprimat de dimensiuni mici, reprezentând taxa de transport pentru o scrisoare, fiind un element absolut necesar pentru a fi sigur că documentul ajunge la destinatar. Pentru poezia lui Barbu, titlul semnifică marca, emblema liricii sale, aplicat sub forma unei poezii scurte, prin care exprimă concepția despre rostul poeziei, poetul dorind să fie sigur că mesajul transmis ajunge la cititor, care este destinatarul ideilor sale.

(Structură, semnificații, limbaj poetic)

Poezia "Timbru" este structurată în două catrene, ilustrând concepția lui Ion Barbu despre poezie ca viață în spirit, temă specifică etapei ermetice. Referindu-se la particularitatea lirică a acestei poezii, Tudor Vianu o definește ca **"treptele viziunii"**, ce fundamentează ideea că poezia reflectă lumea, cosmosul în spirit.

Strofa întâi se constituie într-o ***interogație retorică*** privind definiția poeziei, prin care Barbu se întreabă dacă orice fel de poezie, simbolizată prin metaforele "Cimpoiul veșted" și "fluierul în drum", este capabilă să exprime stări spirituale profunde și originale. Chiar dacă cimpoiul sau fluierul "sună-ncet" sau "mai tare", durerea este "divizată", nu are penetranță în străfunduri spirituale. Esența lucrurilor este definită de Barbu prin câteva metafore surprinzătoare, el alăturând cuvinte care nu au o relație semantică. Materialitatea inertă și ternă a pietrei capătă strălucire numai prin actul spiritual înalt, "piatra-n rugăciune", huma, ca simbol al creației lumii, trebuie supusă procesului de "despuiare" pentru a se ajunge la esențe, iar "unda logodită sub cer" nu poate fi observată numai ca fenomen al fluxului și refluxului, dacă nu se reflectă în nemărginirea cerului, cu care se află într-o armonie deplină și misterioasă.

"Cimpoiul veșted luncii sau fluierul în drum
Durerea divizată o sună-ncet, mai tare...
Dar piatra-n rugăciune, a humei despuiare
Și unda logodită sub cer, vor spune - cum?"

În poezia ***"Timbru"***, poetul este fascinat, așadar, de lucruri, de piatră, de humă, de unda mării, atribuindu-le suflet, de aceea el simte o comuniune desăvârșită a spiritului său cu creația cosmică, dar numai simpla contemplare a lumii exterioare nu poate crea poezie. Întrebarea retorică a lui Barbu, pe care, de altfel, trebuie să o preia și cititorul, este fără răspuns, deoarece această primă strofă constituie mai degrabă o pledoarie pentru ideea de poezie, care nu poate exprima simple obiecte sau aspecte înconjurătoare, fără ca acestea să fie receptate prin interiorul spiritului poetului.

Strofa a doua accentuează ideea că poezia nu este un simplu inventar al lucrurilor ori al realităţii divizate. Ea cuprinde toate acestea la un loc şi trebuie să fie "un cântec încăpător", care să ilustreze nu numai fragmentar splendorile lumii, ci să exprime şi muzica neauzită, ascunsă a esenţei lucrurilor, a profunzimilor extatice aflate numai dincolo de aparenţe.

"Ar trebui un cântec încăpător, precum
Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum."

Aşadar, strofa aceasta constituie răspunsul pe care poetul îl formulează la întrebarea din prima strofă şi anume că este nevoie de un alt fel de poezie, care să depăşească "cimpoiul" sau "fluierul". Poezia ar trebui să fie "un cântec încăpător", în sensul de a putea cuprinde în spirit întreaga viaţă. Creaţia artistică încărcată de esenţe cosmice este asemuită cu "Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare", metafora sugerând ideea că "muzica", semnificaţia poeziei trebuie sesizată, descoperită, descifrată dincolo de ceea ce se vede. Poezia trebuie să fie o adevărată odă, asemenea imnului de slavă şi bucurie intonat de îngeri drept laudă adusă Divinităţii atunci când a făcut femeia din "coasta bărbătească" a lui Adam: "Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare / Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum." Aceeaşi trăire înaltă, care să exprime extazul, înmărmurirea în faţa unei minuni Dumnezeieşti, trebuie să emane şi poezia ori arta în general.

Prozodia. Poezia "Timbru", structurată în două catrene, are versuri lungi, cu **măsura** de 13-14 silabe, iar **rima** este **îmbrăţişată**.

Prin poemele din volumul "Joc secund", Ion Barbu aduce poezia românească la "extremă condensare", concizia fiind virtutea capitală a stilului său şi, aşa cum remarca Tudor Vianu, "nu există un alt poet român care să spună mai mult în mai puţine cuvinte". Ion Barbu înnoieşte creaţia lirică românească prin ideea că poezia este sublimarea materialităţii în spirit printr-un "joc secund" al minţii şi al afectivităţii poetice.

"RIGA CRYPTO ŞI LAPONA ENIGEL"

de Ion Barbu
(autor canonic)

- perioada interbelică -
- baladă cultă filozofică modernă -
- poezie epică -
- tema: Iubirea -

Poezia "Riga Crypto şi lapona Enigel" de **Ion Barbu (1895 – 1961)** face parte din ciclul "***Uvedenrode***", ce aparţine volumului "**Joc secund**"**(1930)** şi are valoare de simbol pentru creaţia poetică ulterioară. Subintitulată de autor "Baladă", poemul este un cântec bătrânesc de nuntă, o alegorie simbolică, în care personajele sunt **măşti lirice** purtătoare de idei. Discursul epic al poeziei este, ca şi în "Luceafărul" eminescian, străbătut de elemente dramatice îmbinate cu cele lirice, compunând o poveste stranie de dragoste cu aspect de cântec medieval, spus de un menestrel (trubadur, poet şi muzicant ambulant din Evul Mediu, cântăreţ popular - *n.n.*) "la spartul nunţii, în cămară".

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune fantastică inedită, a cărei interpretare implică drama cunoaşterii şi imposibilitatea împlinirii sentimentului de iubire între două fiinţe aparţinând unor lumi/regnuri diferite.

(Structura şi compoziţia textului poetic)

Poezia "Riga Crypto şi lapona Enigel" de Ion Barbu este structurată în **douăzeci şi şapte de strofe**, cele mai multe **catrene**, dar există şi altele de câte **cinci, şase** sau **şapte versuri**.

Titlul "Riga Crypto şi lapona Enigel" reiterează un vechi model tradiţional, specific celebrelor cupluri erotice din literatura universală ("Romeo şi Julieta"), dar **modernismul** poemului barbian se manifestă prin numele şi ipostaza partenerilor: Riga Crypto simbolizează un rege cu suflet închis, "Crai Crypto, inimă ascunsă", căruia statutul de ciupercă îi conferă fragilitate şi dramatism; Enigel este o locuitoare din

regiunile nordice ale globului, care poartă "un nume tătăresc al râului Ingul, afluent al Bugului, rusesc" (T.Vianu).

Tema baladei exprimă o iubire imposibilă, deoarece ființele care alcătuiesc cuplul erotic fac parte din lumi diferite, incompatibile. Enigel aparținând regnului animal, iar ciuperca-rege Crypto regnului vegetal. Povestea fantastică, asemenea celei din "Luceafărul" lui Eminescu, se derulează în visul fetei, numai că în această poezie ea este ființa superioară, iar el este cea inferioară, de aceea critica literară a numit poemul barbian un "luceafăr întors".

Formula literară este aceea de **"poveste în poveste" sau "poveste în ramă"**, narată de un cântăreț popular, un "menestrel", la rugămintea unui "nuntaș fruntaș", cele patru catrene de la începutul poeziei, constituind ***"rama"*** sau ***prologul***: "Mult - îndărătnic menestrel,/ Un cântec larg tot mai încearcă,/ Zi-mi de lapona Enigel/ Și Crypto, regele ciupearcă!".

Povestea propriu-zisă o începe menestrelul prin prezentarea regelui-ciupercă: "Împărățea peste bureți/ Crai Crypto, inimă ascunsă", înfățișat ca un inadaptat, cu o fire ciudată, închisă, pe care supușii îl "bârfeau" cu dispreț: "Sterp îl făceau și nărăvaș/ Că nu vroia să înflorească". În ***antiteză*** cu ciuperca-rege, lapona (locuitoare de la pol-*n.n.*) este prezentată cu tandrețe, sugerând gingășie și fragilitate: "Lapona mică, liniștită,/ Cu piei: pre nume – Enigel". Tânăra plecase din ținuturile arctice, geroase, spre sud, în căutare de soare și lumină, poposind, ca să se odihnească și să-și adape renii, la "Crypto, mirele poienii". Ca și în "Luceafărul" lui Eminescu, cei doi, regele-ciupercă și lapona, **se întâlnesc în visul fetei**, iar Crypto rostește o chemare ademenitoare, încărcată de dorințe, ca aceea a fetei din poemul eminescian.

Fiecare dintre cele două strofe ale tiradei rostite de Crypto începe patetic, printr-o *repetiție* ce sugerează pasiune -"Enigel, Enigel"-, sentimente calde și emoționante contrare firii reci a regelui-ciupercă și o cheamă pe tânără în lumea lui rece și întunecoasă, îndemnând-o să uite soarele, ideal spre care ea

aspiră cu toată energia spirituală: "Lasă-l, uită-l, Enigel,/ În somn fraged şi răcoare". Lapona îl refuză cu delicateţe, a treia oară mărturisindu-i ostilitatea faţă de umezeală şi frig, mediu propice numai regelui-ciupercă, în timp ce "Eu de *umbră* mult mă tem, // Că dacă-n iarnă sunt făcută/ [...] Mă-nchin la *soarele-nţelept*". Se manifestă aici ***motivul soare-umbră***, sugerând cele **două lumi incompatibile** cărora le aparţin cele două fiinţe care nu pot comunica ideatic şi sentimental. ***Soarele*** este simbol al vieţii spirituale, al luminii sufleteşti, ce sugerează capacitatea fiinţei superioare de a aspira către absolut. ***Umbra***, întunericul şi umezeala simbolizează condiţia omului obişnuit, neputinţa lui de a se înălţa către idealuri.

Ca orice fiinţă inferioară, Crypto nu poate înţelege lumea omului superior, care năzuieşte cu întreaga fiinţă pentru împlinirea idealului, sugerat aici de lumina solară, pe care nu oricine o poate suporta, sufletul fiind asemănat sugestiv cu o **fântână**, simbol al aspiraţiei spre cunoaştere: "Mă-nchin la soarele-nţelept,/ Că sufletu-i fântână-n piept/ Şi roata albă mi-e stăpână/ Ce zace-n sufletul-fântână".

Omul obişnuit, muritorul dezinteresat de lumea abstractă, nu se poate înălţa spre absolutul cunoaşterii, care-i poate fi fatal: "Că-i greu mult soare să îndure/ Ciupearcă crudă de pădure,/ Că sufletul nu e fântână/ Decât la om, fiară bătrână,/ Iar la făptură mai firavă/ Pahar e gândul, cu otravă." Regele Crypto este victima propriei neputinţe şi cutezanţei de a-şi depăşi limitele, de a încerca să intre într-o lume pe care n-o înţelege şi cu care nu se potriveşte: "Şi sucul dulce înăcreşte!/ Ascunsa-i inimă plesneşte".

Riga Crypto devine o ciupercă otrăvitoare, însoţindu-se cu "măsălariţa mireasă", o fiinţă din lumea lui, o plantă medicinală toxică potrivită lui, întrucât fac parte din acelaşi regn. Referirea la "Laurul-Balaurul" sugerează aceeaşi idee a "nuntirii" posibile numai între două fiinţe aparţinând aceleiaşi lumi, deoarece "laur" este o plantă veninoasă, cu miros neplăcut, cu fructul ţepos: "Cu Laurul-Balaurul/ Să toarne-n lume aurul,/

Să-l toace, gol la drum să iasă,/ Cu măsălarița-mireasă,/ Să-i ție de împărăteasă."

Condiția omului obișnuit, comun, este tragică prin neputința de a-și depăși limitele, de a aspira către valori spirituale superioare -"Că-i greu mult soare să îndure/ Ciupearcă crudă de pădure"-, precum și **setea de absolut** de care este stăpânit **omul superior**, ce năzuiește către cunoaștere, lumină spirituală -"Mă-nchin la soarele-nțelept"- a făcut ca balada "Riga Crypto și lapona Enigel" a lui Ion Barbu să fie numită **"un luceafăr întors"**. **Incompatibilitatea celor două ființe ce aparțin a două lumi diferite** din "Luceafărul" eminescian este și ideea acestei balade, numai că omul superior este fata (lapona Enigel), iar ființa inferioară este regele-ciupercă (Riga Crypto).

Tema și structura narativă ar încadra poezia în **romantism**, dar Ion Barbu surclasează interpretarea superficială la acest prim nivel, întrucât, simbol al ființei superioare, al omului de geniu, Enigel deplânge **ființa umană duală**, ce oscilează în permanență între ***ideal și material, între rațional și instinctual***. Subtilitatea estetică a baladei este de **factură modernă**, exprimând o concepție cu totul nouă a poetului Ion Barbu despre cunoaștere, prin trei căi esențiale: **eros** (senzuală), **rațiune** și **contemplație poetică**.

În spirit **modern** este interpretată și incompatibilitatea celor două ființe care alcătuiesc cuplul erotic, din perspectiva apartenenței la regnurile animal/ vegetal și aflate în ***relații de opoziție***. Ființele superioare, înzestrate cu sensibilitate și rațiune, aspiră către cunoaștere, idealuri, desăvârșire, dar se depărtează astfel de natura primordială, înălțându-se în abstractul existenței. Ciuperca, o plantă involuată, este simbolul vieții pur vegetative, situată pe prima treaptă a naturii primitive, aproape de esența Creației.

(Limbajul și expresivitatea textului poetic)

Sugestia modernă a textului liric este susținută de ***inversiuni sintactice*** -"mult-îndărătnic", "zice-l-aș", "rogu-te", "des cercetat", "răi ghioci", de ***vocative*** "nuntaș fruntaș",

"Enigel, Enigel", "Rigă spân" şi *epitete metaforice* "menestrel trist", "vinul vechi", "cântec larg", "lapona mică, liniştită", "inimă ascunsă", ca principale modalităţi de reliefare a personajelor în ipostaza de *măşti lirice*. *Elementele-simbol*, exprimate într-un *limbaj oral, familiar, narativ*, conferă poemului **modernitate, caracter alegoric şi filozofic**, trimiţând la *filonul folcloric* prin utilizarea unor *cuvinte/expresii populare*: "bârfeau", "iacă", "puiacă", "adăsta", "poposi". Un procedeu artistic aparte este *anafora (bicolon=două reluări)* din strofa: "Dar soarele aprins inel,/ *Se oglindi* adânc în el;/ De zece ori, fără sfială/ *Se oglindi* în pielea-i cheală."

Expresivitatea poeziei este realizată la nivel morfosintactic prin *opoziţia trecut/ prezent a verbelor la persoana a III-a singular, mărci* care atestă *structura epică* a poemului şi *absenţa eului liric*: "trăia", "poposi", "a rămas", "a fript", "împărăţea", "făceau", "vorbi", "se desface", "înăcreşte", "plesneşte", "nu e". În ceea ce priveşte modurile de expunere, pe lângă *naraţiune şi descriere*, balada "Riga Crypto şi lapona Enigel" excelează prin *dialog*, ceea ce explică utilizarea *verbelor/pronumelor la persoana I şi a II-a singular:* "zi-mi", "mi-a fript", "ţi-am adus", "rogu-te", "mă duc", "ai înfipt", "eu", "mine", "mă-nchin" etc.

Prozodia este **modernă**: versurile au **măsură variabilă**, de la 5 la 9 silabe, rima este o îmbinare savantă între **rimă încrucişată, îmbrăţişată şi monorimă, strofele** sunt **inegale**, având între *patru şi şapte versuri*.

Creaţia lirică a lui Ion Barbu apare, aşa cum afirma Al.Rosetti, "ca o plantă cu rădăcinile adânc înfipte în solul nostru".

C. TRADIŢIONALISM

Tradiţionalismul este un curent cultural care, aşa cum sugerează şi numele, preţuieşte, apără şi promovează ***tradiţia***, percepută ca o însumare a valorilor arhaice, patriarhale ale spiritualităţii şi expuse pericolului degradării şi eroziunii. O notabilă încercare de conservare a valorilor tradiţiei româneşti se regăseşte în activitatea ***poporanismului, sămănătorismului şi gândirismului***, care s-au manifestat pregnant în *primul sfert al veacului al XX-lea* şi a căror reacţie a avut şi un aspect negativ, deoarece adepţii acestor curente au supralicitat uneori spiritul tradiţionalist şi au respins cu fermitate orice tendinţă de modernizare a literaturii naţionale.

În **perioada interbelică**, direcţia tradiţionalistă s-a regăsit, la nivel ideatic, în programul promovat, în principal, de reviste cu orientări ideologice distincte:

- **"Sămănătorul"**, revistă de cultură şi literatură apărută la Bucureşti între 2 decembrie 1901 şi 27 iunie 1910, a fost condusă pe rând de Al. Vlahuţă şi G.Coşbuc (1901-1902), Nicolae Iorga (1905-1906) şi A.C.Popovici (1909). Articolul-program intitulat "Primele vorbe" reactualizează direcţiile "Daciei literare" (1840) şi cheamă scriitorii "în jurul aceluiaşi stindard pentru binele şi înălţarea neamului românesc". Sămănătoriştii ***se opuneau influenţelor străine, considerate primejdioase pentru cultura naţională***, Coşbuc susţinând ideea necesităţii unui ideal, a unei literaturi care să lumineze poporul. Nicolae Iorga promovează concepţia intrării în universalitate prin naţionalism, integrând esteticul în etnic. Cei mai reprezentativi poeţi au fost **G.Coşbuc, Al.Vlahuţă** şi **Şt.O.Iosif.**

- **"Viaţa românească"**, revistă apărută în două serii la Iaşi, a avut în prima perioadă (1906-1916) o ***orientare poporanistă***, adică o ***simpatie exagerată pentru ţăranul obidit şi asuprit***. În 1920 revista şi-a reluat activitatea tot la Iaşi, sub conducerea lui Garabet Ibrăileanu, schimbându-şi atitudinea, deoarece după Primul Război Mondial ţăranii primiseră pământ şi drept de vot, de aceea în noua concepţie "va rămânea

sentimentul de simpatie şi solidaritate" faţă de ţărănime, "dar nu mila, nu vina, nu datoria". Orientarea generală a revistei va continua să fie în spiritul unei ***democraţii rurale***. Colectivul redacţional era alcătuit din nume de prestigiu precum Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Ionel Teodoreanu, Al. Philippide, G. Călinescu, care au atras în paginile revistei opere ale unor scriitori importanţi ai literaturii române: **Liviu Rebreanu, Octavian Goga, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Pillat, Ion Barbu, Hortensia Papadat-Bengescu** etc.

● **"Gândirea"**, revistă apărută la Cluj în 1921, s-a situat de la început pe o linie tradiţională, propunându-şi să apere "românismul", adică ceea ce e specific "sufletului naţional". Ceea ce aduce nou ideologia gândiriştilor este promovarea în operele literare a ***credinţei religioase ortodoxe româneşti***, care ar fi elementul esenţial de structură a sufletului ţărănesc. Opera cu adevărat românească trebuia să exprime în modul cel mai înalt ***specificul naţional*** - "ethosul" - prin promovarea şi ilustrarea ideii de religiozitate. Gândiriştii se preocupă să surprindă în creaţiile literare particularităţile sufletului naţional prin ***valorificarea miturilor autohtone, a riturilor şi credinţelor străvechi***. Până în anul 1923 revista a fost condusă de Cezar Petrescu şi I.D.Cucu, când se mută la Bucureşti şi la conducere se află un comitet format din Lucian Blaga, Nichifor Crainic, Adrian Maniu, Gib Mihăescu, Pamfil Şeicaru, iar din 1926 ideologul principal al grupării gândiriste, Nichifor Crainic, a preluat singur orientarea revistei. În articolul "Sensul tradiţiei" (1923) directorul şi doctrinarul "Gândirii" ia atitudine împotriva occidentalizării culturii româneşti, împotriva cosmopoliţilor pe care-i acuză că vor să transforme spiritualitatea noastră într-o "anexă" a celei franceze. El pledează pentru ilustrarea ortodoxismului românesc în literatură, astfel încât peste pământul "pe care am învăţat să-l iubim din «Sămănătorul», noi vedem arcuindu-se coviltirul de azur al Bisericii ortodoxe".

Dintre poeţii care au aderat la aceste idei şi care le-au ilustrat în operele lor pot fi menţionaţi: **Lucian Blaga, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic, Horia Furtună, Radu Gyr** etc.

Trăsăturile tradiţionalismului apar ca principii imuabile în operele literare româneşti:

* *apărarea şi promovarea tradiţiei*, percepute ca o însumare a valorilor arhaice, patriarhale ale spiritualităţii româneşti;

* ***manifestarea simpatiei exagerate pentru ţăranul obidit şi asuprit;***

* ***respingerea influenţelor străine, considerate primejdioase pentru cultura naţională;***

* ***promovarea credinţei religioase ortodoxe româneşti,*** axa fundamentală a spiritualităţii românului;

* ***valorificarea miturilor autohtone, a riturilor şi credinţelor străvechi;***

* ***protejarea "românismului" şi propagarea "sufletului naţional"***, într-un mod exaltat, îndemnând scriitorii către principalele izvoare de inspiraţie: ***istoria neamului*** şi ***folclorul*** cu datini şi credinţe ancestrale;

* ***susţinerea ideii că mediul citadin este periculos pentru puritatea sufletelor;***

* ***promovarea problematicii ţăranului;***

* ***evidenţierea valorilor etice, etnice şi sociale;***

* ***cultivarea universului patriarhal al satului;***

* ***întoarcerea la originile literaturii;***

* ***ilustrarea specificului naţional, în spirit exagerat.***

"ACI SOSI PE VREMURI"

de Ion Pillat

- perioada interbelică -
- poezie tradiţională -
- lirism obiectiv -
- poezie lirică -
- tema: Iubirea -

Ion Pillat (1891-1945) a fost un intelectual de marcă al culturii române, cu studii la Sorbona şi un debut strălucit la prestigioasa revistă "Convorbiri literare", în care Titu Maiorescu îi plublică două poezii (1911). Primele creaţii sunt de factură parnasiană, iar culmea poetică o constituie volumul "Pe Argeş în sus", care cuprinde poeme cu accente filozofice privind efemeritatea umană şi perenitatea naturii.

Poemul "Aci sosi pe vremuri" este datat **iulie 1918,** publicat un an mai târziu **(1919)** în revista **"Letopiseţii"** şi aşezată apoi în finalul volumului **"Pe Argeş în sus" (1923).** George Călinescu a afirmat că această poezie constituie capodopera lirică a lui Pillat, creaţie "graţioasă, mişcătoare şi indivizibilă paralelă între două veacuri, înscenare care încântă ochii şi în acelaşi timp simbolizare a uniformităţii în devenire".

Semnificaţia titlului. Titlul este cu totul original şi inedit, deoarece este alcătuit dintr-o propoziţie, prin care poetul comunică ideea centrală a poemului şi anume apropierea până la identificare a trecutului cu prezentul, două valori ale existenţei umane plasate într-un spaţiu şi un timp neidentificate. Adverbul în forma populară "aci", verbul "sosi" la perfectul simplu şi locuţiunea adverbială de timp "pe vremuri" sugerează ideea că existenţa umană se bazează pe experienţe repetabile, reluate şi retrăite de fiecare generaţie în parte, care simte şi trăieşte viaţa asemenea predecesorilor.

(Structură, semnificaţii, limbaj artistic)

Poezia "Aci sosi pe vremuri" de Ion Pillat este structurată în **19 distihuri** (strofe de câte două versuri) şi **un monovers** în final, care se constituie într-o concluzie ideatică a discursului liric.

Primul distih defineşte spaţiul spiritual al strămoşilor săi prin ***metafore*** - "casa amintirii cu-obloane şi pridvor" -, la poarta căreia "Păienjeni zăbreliră" intrarea, ţesând o pânză fină, care simbolizează curgerea implacabilă a timpului:

"La casa amintirii cu-obloane şi pridvor,
Păienjeni zăbreliră şi poartă, şi zăvor."

Al doilea distih ilustrează ideea că viaţa patriarhală a predecesorilor a rămas încremenită în timp - "hornul nu mai trage alene din ciubuc"-, casa amintirii păstrând memoria unor vremuri zbuciumate, de pe când "luptară-n codru şi poteri, şi haiduc". Poetul imprimă o culoare arhaică locurilor natale, care păstrează neşterse amintirile dragi:

"Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc
De când luptară-n codru şi poteri şi haiduc."

Distihurile următoare compun o lume de mult apusă, Pillat imaginează o sensibilă şi emoţionantă **poveste de dragoste**, pe care o trăiseră bunicii săi:

"În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopii.
Aici sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi.

Nerăbdător bunicul pândise de la scară
Berlina legănată prin lanuri de secară.

Pe-atunci nu erau trenuri ca azi, şi din berlină
Sări, subţire, - o fată în largă crinolină.

Privind cu ea sub lună câmpia ca un lac,
Bunicul meu desigur i-a recitat *Le lac*.

Iar când deasupra casei ca umbre berze cad,
Îi spuse *Sburătorul* de-un tânăr Eliad.

Ea-l asculta tăcută, cu ochi de peruzea...
Şi totul ce romantic, ca-n basme, se urzea,

Şi cum şedeau... departe, un clopot a sunat,
De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat.

Dar ei, în clipa asta simţeau c-o să rămână...
De mult e mort bunicul, bunica e bătrână...

Ce straniu lucru: vremea! Deodată pe perete
Te vezi aievea numai în ştersele portrete.

Te recunoşti în ele, dar nu şi-n faţa ta,
Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poţi uita..."

Idila reflectă puritatea sentimentelor din vremuri străvechi, atunci când bunica sa, "Calyopi", venise cu "berlina" (trăsură de patru locuri, închisă, în formă de cupeu - *n.n.*) ca să se mute definitiv acasă la "bunicul meu", care i-a recitat, romantic, poezia "Le lac" a lui Lamartine şi versuri din "Sburătorul" lui Ion Heliade Rădulescu. ***Imaginea vizuală*** a bunicii păstrează atmosfera şi moda acelor timpuri, ea era o tânără "subţire", îmbrăcată "în largă crinolină" (fustă largă şi lungă, susţinută de cercuri subţiri de oţel - *n.n.*) şi îl asculta "tăcută, cu ochi de peruzea" pe bunic, trăind amândoi o puternică şi pură emoţie erotică: "Şi totul, ce romantic, ca-n basme, se urzea".

Cheia ideatică a întregii poezii este distihul următor, "Şi cum şedeau... departe, un clopot a sunat,/ De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat.", în care nostalgia curgerii implacabile a timpului este dublată de eternitatea sentimentului de iubire, idee evidenţiată prin schimbarea timpurilor verbale, adică înlocuirea imperfectului "şedeau" cu perfectul compus "a sunat". ***Punctele de suspensie, adverbul de loc*** "departe", ***imaginea auditivă*** a clopotului marchează paralelismul dintre timpul iubirii, care este veşnic şi timpul real, care-şi urmează curgerea ireversibilă, viziune accentuată în strofa următoare:

"Dar ei, în clipa asta simţeau că-o să rămână.../ De mult e mort bunicul, bunica e bătrână". Se simte aici influenţa lui Horaţiu, amintind de nostalgia curgerii timpului în mod implacabil şi ireversibil, de efemeritatea vieţii omului, pentru care sugestiv este memorabilul vers: "Eheu! fugaces... Labuntur anni" ("anii fug, se scurg repede" - *n.n.*).

Poetul meditează în continuare asupra propriei existenţe, utilizând ***persoana a II-a singular***, ca şi când s-ar adresa unui interlocutor, sugerând capacitatea eului liric de a se detaşa de omul muritor, poezia fiind construită pe baza formulei estetice a **liricii rolurilor**: "Ce straniu lucru: vremea! Deodată pe perete/ Te vezi aievea numai în ştersele portrete// Te recunoşti în ele, dar nu şi-n faţa ta, / Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poţi uita...". Reiese din aceste versuri ideea succesiunii generaţiilor, poetul se regăseşte în portretele strămoşilor şi este cutremurat de timpul necruţător, de fiinţa umană perisabilă în care trăieşte numai amintirea, singura care poate opri trecerea vremii.

Strofa a treisprezecea începe cu o comparaţie temporală, ilustrată prin adverbul de timp pus la gradul comparativ de egalitate, "Ca ieri", sugerând o **paralelă între trecut şi prezent**:

"Ca ieri sosi bunica... şi vii acuma tu:
Pe urmele berlinei trăsura ta stătu.

Acelaşi drum te-aduse prin lanul de secară.
Ca dânsa tragi, în dreptul pridvorului, la scară.

Subţire, calci nisipul pe care ea sări.
Ca berzele într-însul amurgul se opri...

Şi m-ai găsit, zâmbindu-mi, că prea naiv eram
Când ţi-am şoptit poeme de bunul Francis Jammes.

Iar când în noapte câmpul fu lac întins sub lună.
Şi-am spus *Balada lunei* de Horia Furtună.

M-ai ascultat pe gânduri, cu ochi de ametist,
Şi ţi-am părut romantic şi poate simbolist."

Întocmai cum sosise bunica lui, Calyopi, gingaşă şi emoţionată, în casa bunicului, aşa vine iubita acum, fără să ştie că repetă aidoma experienţa erotică a înaintaşilor. Poetul păstrează epitetul "subţire" pentru tânăra de acum care vine pe acelaşi drum, "prin lanul de secară", călcând sprinten pe "nisipul pe care ea sări", imaginea trecută a bunicii fiind actualizată şi foarte recentă în amintirile poetului. El o întâmpină, asemenea bunicului pe vremuri, recitându-i poeme din creaţia artistului francez Francis Jammes şi din "Balada lunei" a poetului simbolist Horia Furtună, poeţi prin care se sugerează încă o dată curgerea timpului. S-au schimbat numai personajele cuplului erotic, dar acestea păstrează obiceiurile, trăirile, emoţiile, "sufletul oamenilor şi drumul lor de viaţă rămân aceleaşi" (T.Vianu). Versurile recitate de bunic aparţin unor poeţi romantici, iar cele recitate de nepot unor poeţi simbolişti. Iubita, ca şi bunica în vremuri de demult, îl ascultă gânditoare, "cu ochi de ametist".

Ultimul distih al poeziei, care constituie un ***refren*** ideatic, amplifică tristeţea poetului privind neputinţa umană în faţa timpului şi în faţa morţii: "Şi cum şedeam... departe, un clopot a sunat/ - Acelaşi clopot poate - în turnul vechi din sat...". Viaţa şi moartea sunt două valori esenţiale ale existenţei umane, simbolizate de ***imaginea auditivă*** a clopotului din vechiul turn, ca simbol al timpului trecător, pe care-l poate încremeni numai iubirea, idee susţinută de **monoversul** din **finalul** poeziei: "De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat". Nicolae Manolescu a evidenţiat ideea repetabilităţii experienţelor de viaţă, "timpul bunicilor s-a scurs în timpul nepoţilor care iau totul de la început în forme imperceptibil modificate".

Ideea de timp este ilustrată prin raportarea trecutului la prezent şi a prezentului la trecut şi este realizată prin câteva elemente stabile: **spaţiul şi timpul nedefinit, contopind**

trecutul şi prezentul în existenţa umană: "aci", "pe vremuri", "acuma", "pe-acelaşi drum".

Poetul este prezent în poezie, într-o **lirică a rolurilor**, prin **persoana I**, referindu-se la **eul liric**, "am şoptit", "am spus", "şedeam", prin **persoana a II-a**, folosită în relaţia cu un interlocutor, "vii acuma tu", "calci", "ai ascultat" şi la **persoana a III-a** prin care sunt numiţi predecesorii, "i-a recitat", "Ea-l asculta", "şedeau".

Eugen Lovinescu, referindu-se la universul poetic al lui Ion Pillat, remarca pietatea lui faţă de familia şi moşia sa, lirica ilustrând "patriarhala casă a bunicului, de la putina de unde îşi lua baia cu foi de nuc, până la ceasul lui de pe masă, [...] bunica şi mai ales bunicul domină această poezie domestică". De altfel, toată opera lui Pillat "este un proces de distilare a emoţiilor lecturii în poezie, deci fundamental livrescă. [...] Putem spune acum că lirismul nu vine, în «Pe Argeş, în sus» ca şi aiurea, din evocarea peisajelor copilăriei, ci din emoţia reconstituirii lor în carte." (Nicolae Manolescu)

"ÎN GRĂDINA GHETSEMANI"

de Vasile Voiculescu

- perioada interbelică -

- poezie tradiţionalistă religioasă -

- lirism obiectiv -

- poezie lirică -

Poet ***autentic religios***, **Vasile Voiculescu (1884-1963)** a publicat peste 100 de poezii în revista "Gândirea", rămânându-i loial o lungă perioadă, din 1927 până la ultimul număr din 1944. Manifestările unei conştiinţe adâncite în meditaţia creştină particularizează ***imaginarul poetic*** transfigurând motivele şi istoriile biblice prin ***funcţia expresivă şi estetică*** a cuvintelor şi simbolurilor religioase. ***Credinţa ortodoxă***, bine înrădăcinată în sufletul poetului prin educaţia primită de la părinţi şi prin structura sa spirituală (a fost medic) a cărei dominantă este

iubirea de oameni, îl situează pe Vasile Voiculescu în **tradiționalism**, mai ales că el versifică episoadele biblice fără să tălmăcească învățăturile creștine ori să tăgăduiască Divinitatea, asemenea lui Tudor Arghezi în "Psalmi".

Lirismul obiectiv definește smerenia poetului față de Sfânta Scriptură, ***mărcile lexico-gramaticale ale verbelor și pronumelor la persoana a III-a*** *confirmând atitudinea detașată a eului liric* față de prezentarea în notă autentică a temelor biblice: "lupta", "nu primea", "se-mpotrivea", "curgeau", "stârnea", "uitase", "simțea", "-i", "se", "-și", "-l".

Poezia **"În grădina Ghetsemani"** face parte din volumul **"Pârgă"** din **1921**, primul volum semnificativ pentru opera lui Vasile Voiculescu. ***Poem iconografic***, creația abundă în elemente ale **tradiționalismului**, atât prin ***izvorul de inspirație din scrierile religioase***, cât și prin ***amprenta sămănătoristă a imaginilor poetice***, confirmând faptul că ***ortodoxismul*** constituie coordonata fundamentală a spiritualității românești.

Geneza poemului: Punctul de plecare al poeziei "În grădina Ghetsemani" de Vasile Voiculescu îl constituie "Evanghelia Sfântului Luca", scena biblică ilustrată fiind "cina cea de taină", motivul rugăciunii lui Iisus în grădina de la poalele muntelui măslinilor înălțată lui Dumnezeu pentru a fi izbăvit: "Și când a sosit în acest loc, le-a zis «Rugați-vă, ca să nu intrați în ispită». Și el s-a depărtat de ei ca la o aruncătură de piatră și îngenunchind Se ruga, zicând «Părinte, de voiești treacă de la Mine acest **pahar** ... Dar nu voia Mea, ci voia Ta să se facă!» Iar un înger din cer s-a arătat Lui și-L întărea. Iar El, fiind în chin de moarte mai stăruitor se rugă. Și sudoarea Lui s-a făcut ca picături de sânge care picurau pe pământ. Și ridicându-Se din rugăciune, a venit la ucenicii Lui și i-a aflat adormiți de întristare." (Luca 22, 40-46).

Motivul biblic devine la Voiculescu un suport metafizic al neliniștii omului în aspirația lui spre Dumnezeu. Rugăciunea lui Iisus are loc în Grădina Ghetsemani, înainte de arestarea acestuia de către escorta înarmată, condusă de Iuda, care îl

trădează sărutându-l, fiind apoi înspăimântat de apropierea martiriului şi a patimilor predestinate Fiului de către Tatăl Ceresc, pentru a ispăşi omenirea de păcate.

(Structura şi compoziţia textului poetic)

Poezia este structurată în **patru catrene**, organizate în jurul simbolului biblic "paharul", precum şi a elementelor ce ţin de natura duală a lui Iisus, de om şi de Fiul lui Dumnezeu, integrându-se în formula **lirismului obiectiv.**

Titlul ilustrează nu numai cadrul fizic în care Iisus se roagă Divinităţii, ci sugerează şi spaţiul sacru al purificării spirituale, prin care Fiul lui Dumnezeu absolvă omenirea de păcate.

Strofa întâi. Incipitul poeziei este definit printr-un enunţ edificator, care concentrează esenţa duală a lui Iisus, umană şi sacră: "Isus lupta cu soarta şi nu primea paharul". Conştient de menirea ce-i fusese hărăzită, el se roagă Tatălui, "căzut pe brânci în iarbă", pentru a fi ajutat să "soarbă" cupa păcatelor omenirii, dar omenescul "se-mpotrivea întruna", primele două versuri sintetizează, astfel, dramatismul interior al lui Iisus:

"Isus lupta cu soarta şi nu primea paharul ...
Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotrivea întruna.
Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul
Şi-amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtuna."

Versul al treilea ilustrează **natura duală** a Mântuitorului, **opoziţia uman-divin**, ***imaginile vizuale şi cromatice*** "sudori de sânge" exprimând omenescul, iar "chipu-i alb ca varul" sugerând puritatea, sacrul. Efortul lui Iisus de a lua asupra sa păcatele omenirii, metaforizate aici prin "pahar", este dublat de "amarnica strigare" către Dumnezeu, suferinţă care capătă dimensiuni cosmice prin tragism: "stârnea în slăvi furtuna". Detaliile ilustrate în poezie sunt fidele sursei de inspiraţie, metafora paharului şi umanizarea lui Iisus fiind preluate din Evanghelie: "îngenunchind Se ruga, zicând «Părinte, de voieşti treacă de la Mine acest ***pahar*** [...] Şi sudoarea Lui s-a făcut ca ***picături de sânge*** care picurau pe pământ".

Strofa a doua debutează cu ***metafora*** "o mână nendurată", insinuând porunca Divină dată Fiului, "îmbiindu-l" să preia păcatele omenirii, reiterate prin ***metafora*** "grozava cupă":

"O mână nendurată, ţinând grozava cupă,
Se cobora-mbiindu-l şi i-o ducea la gură...
Şi-o sete uriaşă sta sufletul să-i rupă...
Dar nu voia s-atingă infama băutură."

Setea "uriaşă" sugerează dorinţa lui Iisus de a se sacrifica prin pătimire, de a-şi împlini destinul, deşi "nu voia s-atingă infama băutură", din cauza slăbiciunii umane pentru chinurile pe care urma să le îndure în scopul izbăvirii lumii de relele adunate pe Pământ.

În **strofa a treia**, ***metaforele*** "apa ei verzuie" şi "veninul groaznic" sugerează patimile pe care Iisus le va îndura pentru "mierea" şi "dulceaţa" întrezărite după purificarea omenirii prin jertfa Divină, profilând fericirea ce urma să vină după aşezarea Sa "de-a dreapta Tatălui":

"În apa ei verzuie jucau sterlici de miere
Şi sub veninul groaznic simţea că e dulceaţă...
Dar fălcile-ncleştându-şi cu ultima putere
Bătându-se cu moartea, uitase de viaţă!"

Oximoronul "sub veninul groaznic simţea că e dulceaţă" amplifică lupta duală a Mântuitorului, conţinutul cupei pline de păcate fiind dublat de beatitudinea împlinirii misiunii Divine. Cu toate acestea, teama de moarte este greu de învins din cauza slăbiciunii umane. ***Imaginea vizuală*** "fălcile-ncleştându-şi" accentuează împotrivirea "cu ultima putere", Iisus omiţând, pentru moment, pilda Divină că mântuirea omenirii prin pătimire îl binecuvântează cu viaţa veşnică: "Luptându-se cu moartea, uitase de viaţă".

Strofa a patra. Suferinţele lui Iisus sunt apocaliptice, ***personificarea hiperbolizată*** a măslinilor, "se frământau măslinii", oferă o imagine terifiantă a întregului Univers: "Păreau că vor să fugă din loc, să nu-l mai vadă.../ Treceau bătăi de aripi prin vraiştea grădinii". Finalul poeziei, ilustrat de ultimul vers anticipează chinurile lui Iisus, consecinţa trădării lui

Iuda, martiriul şi moartea Fiului: "Şi uliii de seară dau roate după pradă". Metafora uliilor care se rotesc lacomi aşteptând "prada" asupra căreia se pregăteau să se repeadă sugerează sfârşitul dramatic, zguduitor al lui Isus:

"Deasupra fără tihnă se frământau măslinii,
Păreau că vor să fugă din loc, să nu-l mai vadă...
Treceau bătăi de aripi prin vraiştea grădinii
Şi uliii de seară dau roate după pradă."

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Expresivitatea stilistică a poeziei sporeşte emoţia artistică a cititorului prin forţa de ***sugestie*** a ***figurilor semantice***. ***Metaforele*** construite cu ***epitetele superlative şi cromatice*** au profunde ***semnificaţii ideatice şi biblice***, "paharul", "*grozava* cupă", "*infama* băutură", "apa *verzuie*", "veninul *groaznic*", insistând asupra menirii Divine dar şi asupra chinurilor umane ale lui Iisus pentru iertarea omenirii de grelele păcate. ***Epitetele cromatice*** aflate în opoziţie, "sudori de sânge" şi "chipu-i alb" compun latura duală a lui Iisus, umană şi divină, iar ***oximoronul*** "sub veninul groaznic simţea că e dulceaţă" reiterează lupta dintre materie şi spirit. ***Personificarea*** măslinilor, care "se frământau" şi voiau "să fugă", înspăimântaţi de suferinţele pe care urma să le îndure Iisus, oferă dimensiuni cosmice zbuciumului Divin. ***Punctele de suspensie şi semnul exclamării*** plasate la finalul versurilor amplifică ***tonul elegiac*** al poeziei şi constituie un îndemn la meditaţie privind suferinţele cumplite ale Mântuitorului în demersul Divin de a salva omenirea de la desacralizare.

Ambiguitatea stilistică, bazată pe echivocul lexical, rezultă din interpretarea semantică diferită a sintagmei "bătăi de aripi", care surprinde prin inedit, întrucât ea poate semnifica prezenţa îngerilor, ca mesageri divini, aşa cum notează textul Evangheliei: "Iar un înger din cer s-a arătat Lui şi-l întărea". O altă interpretare semantică accentuează sugestia morţii prin prezenţa uliilor "de seară" care "dau roate după pradă.

Registrul stilistic îmbină *terminologia religioasă* - "Isus", "paharul", "cupa"- cu *expresii populare și regionalisme*: "sterlici", "pe brânci", "sta sufletul să-i rupă", "fălcile-ncleștându-și", "fără tihnă", confirmând apartenența poeziei la *tradiționalism*.

Prozodia conservă *tehnica tradiționalistă a versificației*, prin *măsura* versurilor de *14 silabe, ritmul iambic* și *rima încrucișată*.

Nicolae Manolescu afirmă că "Vasile Voiculescu e [...] în «Pârgă» un *perfect tradiționalist*", iar **Tudor Vianu**, în aceeași idee valorică, îl definește spiritual ca "*poet religios*, hrănit din substanța evangheliilor, cărora [...] le-a împrumutat forma alegoriilor și a parabolelor, dar și aceea a «Vechiului Testament», poate mai apropiat de asprimea și tensionarea propriului său sentiment de viață".

MODERNISM VERSUS TRADIȚIONALISM

Orientare culturală și literară interbelică, **modernismul** promovează forme artistice novatoare sub auspiciile criticului literar **Eugen Lovinescu** (1881-1943), care trasează principalele direcții ale curentului prin revista și cenaclul **"Sburătorul" (1919).** Termenul "modern", cu sensul de "nou", "recent", este definit de Adrian Marino în studiul "Modern. Modernism. Modernitate" astfel: "totalitatea mișcărilor ideologice, artistice și literare care tind, în forme spontane sau programate, spre ruperea legăturilor de tradiție, prin atitudini anticlasice, antiacademice, antitradiționale, anticonservatoare, de orice speță, repulsie împinsă uneori până la negativism radical". Un deziderat al criticului Lovinescu este descoperirea de noi talente literare, menirea revistei "Sburătorul" (1919-1922 și 1926-1927) fiind "să caute elemente tinere", iar atunci când se va găsi fie și un singur talent, publicația "și-a îndeplinit datoria cu prisosință". *Sincronizarea* literaturii române cu cea europeană se fundamentează pe ***"spiritul veacului"***, care direcționează civilizațiile mai puțin dezvoltate spre o evoluție

impusă de națiunile mai avansate. Ședințele săptămânale ale cenaclului "Sburătorul", cu o lungă și neîntreruptă activitate între 1919-1943, au promovat în paginile revistei "Sburătorul" tineri scriitori și critici de valoare: Ion Barbu, Camil Petrescu, George Călinescu, Vladimir Streinu, Ilarie Voronca, Tudor Vianu și alții.

Conceptul **tradiționalism** se materializează în literatura interbelică prin ***tendințe spre lumea rurală, spre istorie și folclor***, respingând nociva civilizație citadină. Fără o consistență unitară, curentul s-a concretizat mai întâi la începutul secolului al XX-lea prin două grupări literare grupate în jurul a două reviste: ***sămănătorismul*** prin publicația ***"Sămănătorul"*** (1901-1910), al cărei principal ideolog a fost **Nicolae Iorga** (1871-1940) și ***poporanismul***, prin revista ***"Viața românească"*** (1906-1929 la Iași, iar din 1930 la București), sub conducerea lui **Garabet Ibrăileanu** (1871-1936). În perioada interbelică, tradiționalismul este sprijinit de revista ***"Gândirea"*** (1921-1944) al cărei director și doctrinar, **Nichifor Crainic** (1889-1972), formulează principalele idei în articolul programatic intitulat ***"Sensul tradiției" (1923)***. Eterogenă (eclectică) la început, pe când își desfășura activitatea la Cluj sub direcția lui Cezar Petrescu și D.I.Cucu, publicația "Gândirea" evoluează incontestabil spre orientarea ortodoxistă, odată cu mutarea ei la București (1923), unde este condusă mai întâi de un comitet director (format din Lucian Blaga, Nichifor Crainic, Adrian Maniu, Gib Mihăescu, Pamfil Șeicaru ș.a.), apoi, din 1926, de către Nichifor Crainic. În cadrul "gândirismului" a fost promovat ortodoxismul autohton prin spiritul religios ca esență a conștiinței naționale, prin respingerea civilizației occidentale, nocivă pentru specificul românesc, prin exagerarea purității rurale care ar putea fi distrusă de influențe străine.

Tradiționalismul, prin concepții și obiceiuri statornicite de milenii, atrage un număr impresionant de scriitori, de la **Alexandru Vlahuță, George Coșbuc, Octavian Goga,** până la **Vasile Voiculescu, Ion Pillat, Radu Gyr, Aron Cotruș, Tudor Arghezi, Lucian Blaga** ș.a.

*

Cele două curente se află, cel puţin aparent, într-o **opoziţie tematică şi de mentalitate** asupra lumii, modernismul militând pentru ridicarea nivelului artistic al creaţiilor şi sincronizarea lor cu cele europene, iar tradiţionalismul susţinând puritatea spirituală a satului românesc, a obiceiurilor şi concepţiilor ancestrale autohtone conferind operelor un specific naţional statornic şi, prin aceasta, valoare unică.

Controverse ideologice s-au manifestat chiar în cadrul aceluiaşi curent, ***Tudor Vianu*** ia atitudine împotriva afirmaţiei lui ***Nichifor Crainic*** privind respingerea civilizaţiei şi susţine faptul că universalizarea culturii, colaborarea spirituală între naţiuni constituie o evoluţie firească, deoarece "contaminarea între cercuri deosebite de cultură" este o lege obligatorie a "vieţii istorice" ("Statul ca îndreptar").

Modernist în concepţie şi în practicarea literaturii, ***Camil Petrescu*** defineşte sufletul unui mare scriitor ca fiind "sinteza sufletească a unui popor la un moment dat". El afirmă că nu tradiţiile "sunt sufletul unui popor, ci scriitorii, gânditorii şi artiştii lui, oricum ar fi ei, cu condiţia să fie mari" şi îşi exemplifică opinia prin doi uriaşi poeţi ai lumii: "Nici Goethe, nici Eminescu nu sunt mari prin arta lor naţională, naţiunile sunt mari prin arta acestor artişti."

George Călinescu s-a implicat în polemicile intelectuale ale vremii, considerând că orice om cu talent "este întotdeauna, prin instinct, în linia tradiţiei", că tradiţia înseamnă continuitate şi chiar dacă intervin noi formule literare sau artistice, ele se manifestă pe fondul solid al datinilor autohtone: "Un scriitor mare este întotdeauna tradiţionalist şi întotdeauna modernist." Istoric literar, Călinescu apreciază că fiecare scriitor important are o manieră artistică proprie, inconfundabilă, iar "specificitatea naţională" nu exclude "originalitatea individuală" şi aceasta nu se dobândeşte în niciun caz prin supunerea la o "ţinută canonică" a unui stil, ideologii sau curent artistic.

Referindu-se la opiniile exprimate de George Călinescu, criticul și eseistul postbelic ***Mircea Martin*** analizează manifestările tradiționaliste în efervescenta perioadă interbelică: “Literatura în sens modern, complex, al termenului este o achiziție recentă, ea se așază însă pe mult mai vechi sedimente. Rădăcinile ei se prelungesc în vechea cultură țărănească și se pierd în imemorial, adică în folclor. [...] Saltul calitativ pe care apariția literaturii îl reprezintă este de neconceput fără acumulări îndelungate, fără o tradiție culturală viabilă”. (Mircea Martin, “George Călinescu și «complexele» literaturii române”)

Nicolae Manolescu susține că cele două curente nu se pot despărți net prin criterii riguroase, ele constituind doar repere literare, deoarece poeții au fost încadrați diferit de către tradiționaliști sau moderniști, disputându-și reciproc pe unii sau pe alții. “Tradiționalismul nu e convertirea sămănătorismului: tradiționalismul e un stil, o formulă inventată de poeții moderni ieșiți adesea din școala simbolismului”, atitudinea criticului dezvăluind ideea că **tradiționalismul este numai o tendință autoconservatoare a modernismului, care se opune unei evoluții prea rapide a poeziei**.

D. AVANGARDISMUL

Avangardismul, ca mişcare culturală europeană, îşi are punctul de plecare în curentul nonconformist denumit **dadaism** şi iniţiat la Zürich în **1916** de românul **Tristan Tzara (1896-1963)**, cunoscut apoi ca poet de limbă franceză. Cuvântul "dada" a fost luat la întâmplare de Tzara dintr-un dicţionar "Larousse", iar "Cabaretul Voltaire" din Zürich a fost locul care a reunit intelectuali de diverse naţionalităţi, veniţi în Elveţia pentru a evita total participarea la Primul Război Mondial: **Tristan Tzara, Marcel Iancu, Hugo Ball, Hans Arp** şi alţii. Ei iniţiază o mişcare culturală şi artistică de negare a artei tradiţionale, ca semn al unui teribilism care contesta, uneori, însăşi ideea de artă şi literatură.

Avangardismul românesc s-a sincronizat cu cel european, manifestându-se în câteva formule artistice identificabile prin iniţierea unor curente literare ca: **futurismul, constructivismul, dadaismul, suprarealismul.** Avangardismul se defineşte printr-un ***modernism de frondă***, fiind promovat de mai multe reviste apărute nume: ***"Contimporanul"*** (1922-1932), ***"Punct"*** (1924-1925), ***"Integral"*** (1925-1927), ***"Urmuz"*** (1928), ***"unu"*** (1928-1932), ***"Alge"*** (1930-1931) etc.

● **Dadaismul.** În "Manifestul Dada" din 1918, Tristan Tzara pledează pentru o umanitate purificată prin **libertate absolută,** fiecare om având dreptul să strige, să-şi făurească "arta sa, în maniera sa, cunoscând fie bucuria de a se înălţa ca o săgeată spre repausuri astrale, fie pe aceea de a coborî în mine unde îmbobocesc flori de cadavre şi de spasme fertile". Dada înseamnă "Libertate [...] urlet de culori ondulate, întâlnire a tuturor contrariilor şi a tuturor contradicţiilor, a oricărui motiv grotesc, a oricărei incoerenţe: VIAŢA". Pentru a crea o poezie dadaistă trebuie să decupezi din ziare nişte cuvinte la întâmplare, apoi le amesteci şi le extragi în ordine aleatorie, le copiezi şi aceasta este creaţia care te reprezintă ca artist. De altfel, Tristan

Tzara direcţionează amănunţit tehnica poeziei dadaiste în ***"Manifestul despre iubirea slabă şi iubirea amară"***, publicat în 1920, subintitulat explicativ, ***"Pentru a face o poezie dadaistă"*****:**

"Luaţi un ziar,

Luaţi nişte foarfeci,

Alegeţi în ziar un articol care să aibă lungimea pe care doriţi s-o daţi poeziei dumneavoastră,

Decupaţi articolul.

Decupaţi de asemenea, cu grijă, fiecare dintre cuvintele care alcătuiesc acel articol şi puneţi-le într-un sac.

Agitaţi uşor,

Scoateţi apoi fiecare tăietură una după alta.

Copiaţi-le conştiincios

În ordinea în care au părăsit sacul.

Poezia vă va semăna.

Iată-vă un scriitor deosebit de original şi înzestrat cu o încântătoare sensibilitate [...]"

Tzara dă, apoi, un exemplu de poezie construită prin alegerea unui articol, ale cărui cuvinte decupate şi extrase aleatoriu au "creat" următoarele versuri:

"preţ ei sunt ieri convenind după aceea tablouri
a aprecia visul opecă a ochilor
pompos că a recita evanghelia gen se întunecă
grup apoteoza a imagina zise el fatalitate putere a culorilor [...]"

Dadaiştii sfidează tradiţia, negând toate convenţiile şi normele literare, considerând că "E de împlinit o mare muncă distructivă, negativă" şi ducând astfel la un conformism al contestării şi la o convenţie a negaţiei oricăror principii, promovând **antiliteratura, antimuzica, antipictura**. Mişcarea s-a autodizolvat în **1921**, Tristan Tzara despărţindu-se definitiv de dadaism în 1922: "Ne separăm, demisionăm. Primul care îşi dă demisia din mişcarea Dada sunt eu."

● **Constructivismul**, grupat în jurul revistei **"Contimporanul"**, publicaţie condusă de Ion Vinea, susţine corespondenţa perfectă dintre **tehnologia modernă** în plină dezvoltare şi artă. Tehnologia modernă inventase forme noi care imitau natura, iar arta trebuia să mimeze procedeele acesteia, plăsmuind valori estetice "pure". Se stimula astfel pictura abstractă, cubismul şi stilizarea dinamică a sculpturii, încurajându-se frenetic sincretismul artelor. S-au inovat termeni noi, cum ar fi "pictopoezia" sau "jazzbandul frazelor".

Ion Vinea (1895-1964), pe numele adevărat **Ioan Eugen Iovanachi**, este cel mai fervent susţinător al constructivismului, promovând libertatea absolută de creaţie, fără norme tradiţionale, fără principii literare, fără trăiri şi sentimente, convingeri exprimate în ***"Manifest activist către tinerime" (1924)***:

"Jos Arta

căci s-a prostituat!

Poezia nu e decât un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vârstă;

Teatrul, o reţetă pentru melancolia negustorilor de conserve;

Literatura, un clistir răsuflat;

Dramaturgia, un borcan de fetuşi fardaţi;

Pictura, un scutec al naturii, întins în saloanele de plasare;

Muzica, un mijloc de locomoţiune în cer;

Sculptura, ştiinţa pipăirilor dorsale;

Arhitectura, o antrepriză de mausoleuri înzorzonate;

Politica, îndeletnicirea cioclilor şi a samsarilor

... Luna, o fereastră de bordel la care bat întreţinuţii banalului şi poposesc flămânzii din furgoanele artei.

VREM

minunea cuvântului nou şi plin de sine; expresia plastică strictă şi rapidă a aparatelor Morse.

DECI

moartea romanului-epopee şi a romanului psihologic;

anecdota şi nuvela sentimentală, realismul, exotismul, romanescul să rămână obiectul reporterilor iscusiţi.

[...]

România se construieşte azi.

În ciuda partidelor buimăcite, pătrundem în marea fază activistă industrială.

[...]

Să stârpim, prin forţa dezgustului propagat, stafiile care tremură de lumină. Să ne ucidem morţii!"

(Marin Mincu, "Avangarda literară românească", Ed.Pontica, 2006)

Deşi adept al avangardismului, Vinea se declară împotriva "anarhismului poetic" al dadaiştilor, un alt paradox fiind acela că nici opera lui nu ilustrează experimentul constructivist, pe care mai degrabă l-a teoretizat decât l-a practicat.

Unele dintre aceste tendinţe au depăşit etapa teribilismului şocant şi au impus valori de necontestat care au rămas pentru totdeauna în istoria culturii române. Între colaboratorii la revista "Contimporanul" se numără nu numai scriitori, ci şi pictori, sculptori, actori: **Tudor Arghezi, Ion Barbu, Felix Aderca, Ilarie Voronca, Marcel Iancu, Constantin Brâncuşi** etc. Remarcabilă este sculptura lui Brâncuşi, a cărui universalitate s-a definit prin formele stilizate cu un puternic şi ancestral spirit românesc.

● **Suprarealismul,** susţinut de revistele **"unu", "Urmuz", "Alge",** promovează **ideea visului, a delirului** ca singură stare de creaţie, în care omul se scufundă total, iar arta se produce în subconştient, de aceea este în formă pură, autentică, fără ipocrizia conştientului. La acest curent literar au aderat: **Tristan Tzara, Ilarie Voronca, Marcel Iancu, Geo Bogza, Gellu Naum, Aurel Baranga** etc. Produsul artistic suprarealist presupunea funcţiunea exclusivă a inconştientului, a visului şi a delirului, adică o creaţie artistică adevărată trebuia să iasă de sub controlul conştiinţei. Altfel spus, inconştientul este singurul care elaborează arta adevărată, conectarea omului la realitate deformează creaţia, de aceea el trebuie să se situeze într-o "suprarealitate", unde nu ajunge influenţa ipocriziei, a subiectivismului de moment, a conjuncturii concrete din viaţa reală. De aceea, tehnica de realizare a produsului artistic este **"dicteul automat"**, adică transcrierea rapidă a cuvintelor, propoziţiilor, enunţurilor emanate spontan de subconştient, condiţie esenţială a creatorului, a cărui raţiune nu mai exercită niciun control asupra gândirii. Această teorie se fundamentează pe tezele asupra

importanţei inconştientului, ale medicului austriac Sigmund Freud, creatorul psihanalizei. Dicteul automat şi combinările întâmplătoare de cuvinte "dictate" de subconştient au creat imagini şi reprezentări asemănătoare cu cele produse în vis.

O remarcă specială se cuvine făcută pentru scriitorul **Urmuz**, pe numele adevărat ***Demetru Dem.Demetrescu-Buzău***, care a creat o proză absurdă, străbătută de un umor negru şi a creat fabula dadaistă "Cronicari", fără să fi avut vreo legătură directă şi manifestă cu dadaismul.

"ORA FÂNTÂNILOR"

de Ion Vinea

- perioada interbelică -
- poezie avangardistă -
- poezie lirică -
- lirism obiectiv -

Poezia "Ora fântânilor" de Ion Vinea (1895-1964), pe numele adevărat **Ioan Eugen Iovanachi**, a fost publicată în revista "Viaţa românească", în anul **1938** şi a dat titlul singurului volum de poezii publicat în timpul vieţii. Poezia concentrează tematic şi stilistic emoţia lirică, până la abstractizarea şi intelectualizarea expresiei. ***Adept al constructivismului***, curent de avangardă care promova apropierea artei de formele tehnologice, industriale ale invenţiei moderne, negând decoraţiile de limbaj sau sentimentalismele, Vinea păstrează în poezie concizia şi rigoarea. Se ajunge astfel la o artă care cenzurează emoţia lirică, sensibilitatea, construind o varietate de experimente lirice şi inovaţii prozodice. Poezia lui Ion Vinea exclude sensibilitatea emotivă şi se manifestă într-un impresionism intelectualizat, a cărei formă schematizată ajunge cumva la geometrizarea limbajului artistic.

Titlul poeziei, "Ora fântânilor", simbolizează dualitatea existenţială, viaţă şi moarte, semnificând timpul limitat al existenţei umane în "fântâna" cunoaşterii.

(Structură, semnificații, limbaj poetic)

Poezia este structurată în **trei strofe**, prima și ultima fiind catrene, iar strofa a doua având cinci versuri (cvinarie).

Strofa întâi ilustrează "ora" favorabilă pentru puritate și frumusețe, în care contemplația divină creează spiritului uman o liniște binefăcătoare, "liniști stelare", sugestie a tihnei cosmice:

"Oră de liniști stelare,
clar semn de lumi fără nume,
largul în ambru și-n jar e,
Thalassa-n ritmuri apune."

Esența existenței umane se transferă într-un spațiu abstract, între cer și mare, idee susținută de versul"clar semn de lumi fără nume", iar contururile obiectelor sunt difuze, apusul soarelui colorând Thalassa (numele antic grecesc al mării - *n.n.*) "în ambru și-n jar".

Strofa a doua compune același spațiu abstract și neprecizat al Universului, unde se aud "Vocile sfânt de curate", care eliberează omul de spaime, frunțile și ochii devin de o puritate sacră, "frunțile pure și ochii,/ cugetul gol și curat e":

"Vocile sfânt de curate,
frunțile pure și ochii,
cugetul gol și curat e,
clopote când legănate
trec în nunteștile rochii."

Glasurile naturii, simbolizate de "clopotele" sunând legănat și înveșmântate în "nunteștile rochii", sugerează imaterialitatea lumii, faptul că ființele și obiectele și-au pierdut consistența materială, devenind o muzică diafană care sacralizează glasul, gândurile, privirea și cugetul liric.

În ultima strofă, astrul selenar, luna, se ivește pe cer din străfunduri cosmice misterioase, este "Ora fântânilor lunii", care-i dă poetului o sacralizare interioară de înger, ca o rugăciune purificatoare de suflete "netălmăcite și sumbre":

"Oră de liniști stelare,
clar semn de lumi fără nume,
largul în ambru și-n jar e,
Thalassa-n ritmuri apune."

Strofa compune un ritual divin, ilustrat printr-un ***limbaj religios***, "înger - şopteşte prin umbre/ vorbele rugăciunii", pentru o curăţire totală a cugetului artistului.

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Expresivitatea poeziei este susţinută de puţinele ***verbele*** aflate la ***timpul prezent***, care profilează ***permanentizarea*** atitudinii de înălţare cosmică şi de abstractizare a lumii concrete, condiţie ce tinde ***să se eternizeze***: "apune", "e", "trec", "şopteşte" . ***Registrul stilistic, tipic avangardismului,*** este ***sincopat, tehnicizat şi schematizat***, unităţile lingvistice sunt eliptice de predicate, exprimarea fiind concisă şi restrânsă la maxim, ca de pildă în prima strofă. Puritatea contemplaţiei divine este revelată prin numeroşi termeni religioşi - "sfânt", "clopote", "vorbele rugăciunii", "nunteştile rochii", "înger"-, care purifică, sacralizează "ora fântânilor" şi cugetul eului liric

Sugestia textului liric este ilustrată prin ***figurile semantice*** reprezentate de bogăţia ***epitetelor***, sugerând abstractizarea cosmică a lumii, "linişti stelare", ori starea de sacralizare poetică: "vocile sfânt de curate", "frunţile pure", "cugetul gol şi curat", "vorbele [...] netălmăcite şi sumbre", sugerând spiritul liric primenit prin ritualul cosmic al apariţiei lunii. Remarcabilă ***este ambiguitatea stilistică***, bazată pe echivocul lexical rezultat din interpretarea semantică diferită a ***superlativului*** "sfânt de curate" cu ***predicatul nominal*** aşezat ca rimă "curat e", din strofa a doua.

S-ar putea concluziona că, prin lirica sa, Ion Vinea contestă atitudinile conservatoare în artă, clişeele şi stereotipiile, sentimentalismul caduc şi promovează expresia concisă şi rapidă "a limbajului Morse", adecvată constructivismului avangardist.

Poezia se poate defini ca act de eliberare totală a artistului, realizată printr-o exprimare concisă, care "nu este menită să ascundă [...], ci să imite tehnologia comunicării moderne, limbajele artificiale." (Nicolae Manolescu)

IDENTITATE CULTURALĂ ÎN CONTEXT EUROPEAN

- dezbatere -

În **secolele XVI-XVIII, cronicarii moldoveni,** Grigore Ureche, Miron Costin şi Ion Neculce au curajul şi inteligenţa de a pleda în letopiseţe pentru romanitatea poporului şi originea latină a limbii române, aducând argumente lingvistice, istorice şi etnografice. Identitatea poporului român începe să se definească odată cu statornicirea limbii române şi a dezvoltării literaturii moderne. Despre o adevărată conştiinţă naţională şi literară se poate vorbi abia din **1840**, anul apariţiei revistei **"Dacia literară"**, un rol determinant având publicarea primului manifest literar programatic, "Introducţie", prin care Mihail Kogălniceanu sprijină şi încurajează crearea unei literaturi originale inspirate din folclorul, istoria şi frumuseţile patriei. De altfel, în această **perioadă a paşoptismului** entuziast, **Vasile Alecsandri** publică prima culegere de creaţii populare ("Poezii poporale. Cântice bătrâneşti culese şi îndreptate de V.Alecsandri", 1852), cu un motto devenit celebru: ***"Românul e născut poet"***. Atracţia pe care a exercitat-o literatura populară asupra paşoptiştilor şi romanticilor amplifică interesul pentru elementul getodacic al etnogenezei, prelungit în perioada interbelică, fapt ce a creat o ideologie aparte în cadrul curentului tradiţionalism, numită sugestiv "dacism" şi definită, în principal, de către **Vasile Pârvan**, în lucrarea "Getica" (1926).

De altfel, sincronizarea literaturii române cu cea europeană evoluează în decurs de un secol, aproximativ între anii 1840-1945, această "occidentalizare" stârnind controverse şi polemici despre găsirea şi identificarea specificului naţional.

Literatura **secolului al XIX-lea** promovează un real patriotism prin **Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Ion Luca Caragiale**, dar aceeaşi scriitori demască falsul patriotism, ironizează demagogia, discursul bombastic şi parvenitismul. Relaţia românilor cu Europa a produs importante schimbări în provinciile româneşti atât în ceea ce priveşte moda vestimentară, dansul, cât şi literatura, arta, civilizaţia. Tinerii studiază în Occident, iau contact acolo cu literatura universală, se cizelează prin muzee, capătă, cu alte cuvinte, o cultură pe care nu ar fi dobândit-o pe plaiurile româneşti. Eminescu dispreţuieşte însă tinerii întorşi de la Paris, considerând că-şi petrec timpul în cafenele sau în baruri de noapte, că sunt superficiali şi că se ocupă cu nimicuri:

"Ai noştri tineri la Paris învaţă
La gât cravatei cum se leagă nodul,
Ş-apoi ne vin de fericesc norodul
Cu chipul lor isteţ de oaie creaţă.
[...]
Vorbesc pe nas, ca saltimbanci se strâmbă:
Stâlpi de bordel, de crâşme, cafenele
Şi viaţa lor nu şi-o muncesc - şi-o plimbă."

("Ai noştri tineri...")

Mihai Ralea analizează, 50 de ani mai târziu (1924), fenomenul migraţiei tinerilor români către Franţa în aceeaşi notă ironică, afirmând că prin 1920 "singur Parisul număra peste 3000 de studenţi români" şi mulţi dintre ei au adus în "geanta de călătorie mostre după modelele occidentale".

Junimiştii şi Titu Maiorescu, "şcoliţi" şi ei în marile oraşe europene, au o deschidere incontestabilă către Occident, deşi în studiul ***"În contra direcţiei de astăzi în cultura română"***(1868) criticul a surprins una dintre problemele esenţiale ale destinului neamului românesc: "teoria formelor fără fond". El pledează pentru dezvoltarea de la fond spre forme şi nu invers, înţelegând că nu trebuie împrumutate forme ce nu se potrivesc fondului nostru naţional. De aici decurge concluzia maioresciană că în cultura română domină confuzia valorilor. A

fost, poate, perioada cea mai echilibrată în ceea ce priveşte evaluarea spiritului românesc, pe care literatura marilor clasici îl impulsionează printr-o observare critică a defectelor şi mai puţin "se emoţionează" în faţa însuşirilor formidabile ale românilor. Spiritul critic junimist încurajează astfel conştiinţa naţională şi năzuieşte spre identificarea idealului în spiritualitatea românească.

Secolul al XX-lea se defineşte prin două coordonate temporale distincte: literatura interbelică (1918-1947) şi literatura postbelică (după 1947).

În **perioada dintre cele două Războaie Mondiale** se impune cu certitudine **modernismul** iniţiat de **Eugen Lovinescu**, sincronizarea literaturii române cu cea europeană realizându-se prin diversificarea prozei şi a poeziei, prin dezvoltarea dramaturgiei. Cu toate acestea, sentimentul marginalizării culturale a românilor este vizibil în raport cu civilizaţiile occidentale. Contradicţia dintre cele două atitudini ale românilor caracterizează specificul naţiunii: *complexul inferiorităţii*, care duce la ratarea de a crea valori reale şi *complexul superiorităţii* care duce la exagerări şi extremism, cum ar fi demagogia şi naţionalismul. În acest interval, se manifestă şi "modernismul de avangardă şi experimental" (E.Lovinescu) prin ***dadaism***, ***constructivism*** şi ***suprarealism***. Polemicile ideatice se poartă între ***modernişti*** şi ***tradiţionalişti***, pe de o parte, dar şi în interiorul curentelor sunt controverse aprige, unele pornind chiar de la sensul cuvântului "modern", sau disputele privind "dacismul" născut înăuntrul tradiţionalismului. Deşi considerate de un modernism extremist, curentele avangardiste sunt adesea în conflict, constructiviştii negând, de exemplu, poezia dadaistă.

Eugen Lovinescu aşază la fundamentul modernismului argumentul privind ***legea imitaţiei***, elaborată de sociologul francez Gabriel Tard şi conform căreia civilizaţiile mai puţin dezvoltate sunt influenţate de cele avansate, imprimând un model pe care societăţile înapoiate îl copiază, realizându-se astfel sincronizarea prin interdependenţă. "Spiritul veacului", preluat

de către Lovinescu de la istoricul roman Tacit, definește "totalitatea de condiții materiale și morale configuratoare ale vieții popoarelor europene într-o epocă dată" și impune dezvoltarea sincronică a societăților moderne care evoluează convergent, fără să recompună vechile ideologii. Astfel, criticul argumentează că literatura română n-a refăcut fazele dezvoltării literaturii universale, ci, născută în vremea romantismului, s-a sincronizat astfel cu literatura europeană: "fără să fi avut un clasicism, am avut un romantism, pentru că această mișcare europeană a coincidat (a coincis) cu însuși momentul formației noastre literare".

În dezacord cu Eugen Lovinescu, celălalt critic important al perioadei interbelice, **George Călinescu**, susține ideea că în modernizarea literaturii române un rol determinant l-au avut "miturile, tradițiile orale, cărțile bisericești". Argumentul călinescian se referă la faptul că în primele cronici "expresia rafinată" atestă efectul evident al unei "înaintări culturale neîntrerupte". Așadar, ceea ce este nou în creațiile interbelice se referă numai la "literatura de tip occidental (poezia profană, proza analitică, drama)", care s-a suprapus peste "un suflet experimentat", fapt care a condus la a crea "o literatură superioară, de mulți invidiabilă".

Referindu-se retrospectiv la valorile trecutului, **Sorin Alexandrescu** (***"Identitate în ruptură"***, 2000) afirmă că numai selecția acestora pot să compună "portretul nostru de astăzi, și ne reprezintă". El respinge conceptul culturii provinciale și pledează pentru ideea că "există cultură de mare calitate sau există lipsa culturii". În trecutul românesc nu se poate vorbi despre o cultură provincială, ci despre o cultură de margine sau o cultură a marginii: "Toți românii au trăit în marginea altor imperii: rusesc, habsburgic sau turcesc. În toate provinciile românești s-au creat culturi marginale. Dar o cultură marginală nu este o cultură inferioară. Aș vrea să accentuez foarte mult acest lucru: *o cultură marginală nu este o cultură inferioară*; e o cultură *altfel* decât cultura care se face la centru. [...] Dar când nu mai există aceste

centre culturale, tocmai marginile sunt cele mai creatoare - acolo unde se interferează culturile. Poate [...] că ar fi mai bine să vorbim de cultură de interferență, decât de cultură marginală".

În lucrarea *"Bucarest"* (1945), academicianul francez **Paul Morand (1888-1976)** este fascinat de meleagurile românești, de rezistența milenară a poporului român, de umorul său cu care domină "feluritele nenorociri omenești": "România nu e o țară toxică; rănile ei sunt arătate la soare; ploaia din cer, lumina plină, praful marilor drumuri sunt pansamentele ei cele mai bune; vindecarea ei e încredințată harului lui Dumnezeu și îngăduinței diavolului. Românul a văzut atâtea încât nu se mai teme de mare lucru. Câteodată se minunează, însă nu e uluit niciodată. [...] E treaba grecilor, a nemților, a belgienilor, a francezilor, a englezilor să-i construiască drumuri, canale, fabrici, [...] ***dar el nu e sclavul confortului [...] și cunoaște arta de a trăi într-un efemer belșug ascunzând o permanentă sărăcie."*** *(s.n.)*

O viziune cu totul șocantă, exprimată în 1936 de către **Emil Cioran** în lucrarea ***"Adamismul românesc"*** dezvăluie o altă fațetă a istoriei și culturii nației române. Este adevărat că la cei 24 de ani, Cioran privește România cu "pasiune și orgoliu", dar totodată definește perceptiv particularitățile surprinzătoare ale românului: "Doamne! ce vom fi făcut o mie de ani?! Toată viața noastră de un secol încoace nu este decât procesul prin care am ajuns să ne dăm seama că n-am făcut nimic... [...] Din punct de vedere istoric, am pierdut o mie de ani, iar din punct de vedere biologic n-am câștigat nimic. [...] Trecutul României nu mă flatează deloc și nici nu sunt prea mândru de strămoșii mei lipsiți de orgoliu, că au putut dormi atâta timp, în așteptarea libertății. [...] Cultura românească este o cultură adamitică, fiindcă tot ce se naște în ea n-are precedent.[...] Oricât am vrea să ne mângâiem de condiția existenței noastre prin împrejurările vitrege ale vremurilor - năvălirea barbarilor, ocupația turcească, maghiară, dominația fanariotă... nu vom reuși totuși. ***Istoria este o explicație, dar nu o scuză. Iubesc istoria României cu o ură grea."*** *(s.n.)*

În concluzie, scriitorii au ilustrat în operele literare impresii despre naţiunea română în relaţie directă cu Occidentul. Astfel, pentru Eminescu, tinerii întorşi de la studii din Apus sunt dispreţuiţi pentru superficialitatea lor ("Ai noştri tineri"). George Călinescu impune criteriul specificului naţional pentru ierarhizarea valorică a creaţiilor, factorul etnic fiind determinant pentru structura interioară a culturii, întinzând o punte între naţiunea română şi Occident: "Ţările Române n-au fost niciodată în afara Europei şi începuturile lor dezvăluie o puternică ţinută feudală", iar lipsa unei literaturi naţionale nu înseamnă neapărat "absenţa culturii", rădăcinile ei fiind adânc înfipte în "cultura ţărănească şi se pierd în imemorial, adică în folclor".

La polul opus tradiționalismului se află Emil Cioran (1911-1995), adept al "noii generații" de la şcoala lui Nae Ionescu, din care mai făceau parte personalități importante ale culturii române: Mircea Eliade, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Mihail Sebastian şi Petre Comarnescu. Lucrarea fundamentală a lui Cioran, "Schimbarea la faţă a României" (1936), face o analiză extinsă a istoriei şi culturii române printr-o atitudine agresivă antitradiționalistă, considerând că românii s-au autocondamnat la o existență mediocră din pricina unui "deficit de substanţă". Soluţia ca românii să se salveze din mâlul stagnării este numai "o schimbare la faţă", o ieşire subită şi violentă de afirmare a propriilor valori: "Culturile mici n-au o valoare decât în măsura în care încearcă să-şi înfrângă legea lor, să se descătuşeze dintr-o condamnare care le fixează în cămaşa de forţă a anonimatului. Legile vieţii sunt unele la culturile mari şi altele la cele mici".

Perioada postbelică. După al Doilea Război Mondial se produce o ruptură definitivă între România Socialistă şi Occident, nu numai în plan politic, ci şi în literatură. Occidentul este "putred", "corupt", o prăpastie a moralităţii şi a valorilor reale, iar "lumina" venea numai "de la Răsărit", preamărindu-se producţiile superficiale şi demagogice ale ideologiei comuniste.

Revoluția din decembrie 1989 reechilibrează, întrucâtva, ierarhizarea valorilor prin recâştigarea libertăţii de exprimare şi creaţie, făcându-se eforturi pentru redefinirea politică şi culturală a românilor.

În epoca postbelică, **Lucian Blaga** (1895 – 1961) revalorifică satul românesc, definit ca loc sacru, "tărâm de legendă" supranumit "spaţiu mioritic", acesta fiind o succesiune de deal şi vale, care se regăseşte formativ în spiritualitatea neamului românesc: *"melancolia nici prea grea, nici prea uşoară, a unui suflet care suie şi coboară, [...] iarăşi şi iarăşi, sau dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorţii şi care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal, sau duioşia unui suflet, [...] ce-şi are suişul şi coborâşul, înălţările şi cufundările de nivel, în ritm repetat, monoton şi fără sfârşit"*.

Constantin Noica (1909-1987) reiterează concepţia moderniştilor, susţinând că a fi universal înseamnă să fii un suflet naţional, puternic ancorat în cultura populară, să crezi în forţa miraculoasă a cuvintelor şi sintagmelor limbii materne: "Numai în cuvintele limbii tale se întâmplă să-ţi aminteşti de lucruri pe care nu le-ai învăţat niciodată."

Academicianul Eugen Simion (n. 1933) face o analiză pertinentă şi argumentată a identităţii culturii române, parcurgând etapele definitorii ale literaturii noastre în evoluţia sa. Mai întâi, literatura română este, în "spiritul rasei", o literatură romanică, în cadrul căreia ortodoxia înseamnă "tradiţie spirituală bizantină şi o metafizică de tip răsăritean". Latinitatea este structurală şi dominantă, dar nu trebuie ignorat nici filonul bizantin prezent nu numai în literatura medievală, ci şi în faza ei modernă. În altă ordine de idei, literatura română este, înainte de orice, "o literatură de poeţi", întrucât, consideră Eugen Simion, tot ceea ce s-a manifestat mai durabil este poezia, enumerând pe cei mai valoroşi dintre poeţi: M. Eminescu, T. Arghezi, L. Blaga, I. Barbu, G. Bacovia, Nichita Stănescu. O apreciere specială face pentru Arghezi, pe care-l consideră "cel mai mare poet european al secolului trecut", dar care este intraductibil din cauza "complexităţii limbii sale".

Odată cu instaurarea "democrației populare" (1947), în sfera spiritualului se instalează dictatura proletariatului care desființează revistele, editurile, orice fel de publicații necomuniste și nu se mai tipărește decât literatură "realist-socialistă". Scriitori importanți ca Blaga, Voiculescu, Goga, Rebreanu au fost acuzați de naționalism și fascism, iar "transfugii" Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu stigmatizați ca trădători de țară. Scriitorii consacrați și prețuiți în perioada interbelică, adică Arghezi, Bacovia, Barbu, Pillat, H.P.Bengescu, Mateiu Caragiale, Vinea, au devenit "decadenți", "cosmopoliți", iar operele lor condamnate și interzise. Alți literați de valoare, cum au fost Camil Petrescu, M. Sadoveanu, G. Călinescu sau Geo Bogza au încercat să domolească agresivitatea ideologică prin opere adaptate din punct de vedere tematic și artistic, dar nici acestora nu li se permitea republicarea creațiilor scrise anterior. S-a proliferat astfel o malformație literară prin teme lozincarde, prin versificația rudimentară, prin epica schingiuită artistic, prin critica tutelată de partid, adică o literatură controlată dogmatic.

Opinii și atitudini ale personalităților culturale din România au făcut subiectul multor studii și lucrări culturale, analiza fenomenului românesc nu a lăsat indiferent pe niciun exeget și filozof român în toate perioadele istorice, dintre care se pot enumera: **Nicolae Iorga** - ***"Criza morală mondială"*** (1922); **Eugen Ionescu** - ***"Nu"*** (1934) **Mircea Eliade** - ***"Cele două Românii"*** (1936); **Mircea Vulcănescu** - ***"Dimensiunea românească a existenței"*** (1944); **Adrian Marino** - ***"Modern, modernism, modernitate"*** (1969); **Edgar Papu** - ***"Din clasicii noștri"*** (1977); **Mircea Martin** - ***"G. Călinescu și «complexele» literaturii române"*** (1981); **Ioana Pârvulescu** - ***"Întoarcere în Bucureștiul interbelic"*** (1999); **Sorin Alexandrescu** - ***"Identitate în ruptură"*** (2000) etc.

PERIOADA POSTBELICĂ

(perioada de după 1947 până astăzi)

LITERATURA ASERVITĂ IDEOLOGIEI COMUNISTE

- studiu de caz -

Instaurarea comunismului în România de după al Doilea Război Mondial şi proclamarea Republicii Populare Române în 1947 produce dramatice schimbări în societate şi în cultură, aducând în stratul conducător muncitori sau ţărani care deveneau, după trei luni de cursuri intensive, ingineri, profesori, intelectuali - o clasă impostoare dar eficace pentru consolidarea puterii. Sigur că produsele artistice şi publicistice au fost primele victime ale socialismului, pentru că cea dintâi măsură a noii ideologii a fost să edifice o cultură socialistă prin înlăturarea brutală a "maleficei culturi burghezo-moşiereşti". În literatură au fost epuraţi scriitori şi opere, astfel încât până în 1944 fuseseră deja puse la index peste 900 de titluri, iar în 1948 s-a tipărit o broşură având 500 de pagini, cu incredibil de mulţi autori şi opere interzise. Pe scurt, orice carte scrisă înainte de 1944 trebuia să dispară atât din bibliotecile publice, cât şi din bibliotecile personale, figurând chiar un articol în codul penal privind deţinerea de cărţi prohibite: "Arestările, deportările şi asasinatele în masă şi-au avut cauza în proiectul ideologic, în utopia societăţii fără clase, în cultul partidului ca întruchipare a Raţiunii în Istorie şi în sacralizarea violenţei revoluţionare". (V.Tismăneanu)

Realismul socialist (1948-1960) este un curent inventat de ideologii comunişti, marxism-leninismul fiind singura doctrină admisă în epocă. Sinonimul **proletcultism** este sugestiv pentru aşa-numita ***dictatură a proletariatului*** sau pentru ***conceptul cultura proletară.*** Nu numai în plan politic s-au produs răsturnări de atitudini, ci şi în planul artei, în general. Literatura interbelică este interzisă cu desăvârşire, marii scriitori sunt indezirabili şi supuşi măsurii valorice prestabilite de ideologia lui Marx, Engels, Lenin şi Stalin. Modelele sovietice din literatură, cel mai elocvent fiind Maxim Gorki, ori din pedagogia comunistă (Macarenko) se impun definitiv şi devin imuabile.

Odată cu instaurarea "democraţiei populare" (1947), în sfera spiritualului se instalează ***dictatura proletariatului*** care desfiinţează revistele, editurile, orice fel de publicaţii necomuniste şi nu se mai tipăreşte decât literatură "realist-socialistă". Scriitori importanţi ca Blaga, Voiculescu, Goga, Rebreanu au fost acuzaţi de naţionalism şi fascism, iar "transfugii" Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu stigmatizaţi ca trădători de ţară.

Publicaţia comunistă cu autoritate în orice domeniu al vieţii sociale este ***"Scânteia"***, care are putere de lege. Astfel, represiunile împotriva scriitorilor reputaţi sunt făcute publice prin acest ziar, fiind atacaţi Tudor Arghezi, George Bacovia, Hortensia Papadat-Bengescu, Ion Barbu, Ion Pillat, Lucian Blaga, Mateiu Caragiale, cărora le-a fost interzisă semnătura şi operele. Scriitorii consacraţi şi preţuiţi în perioada interbelică sunt consideraţi duşmani ai poporului, decadenţi şi cosmopoliţi, iar creaţiile lor condamnate şi interzise. Noii activişti de partid se simt datori să înfiereze operele scriitorilor deveniţi indezirabili şi îşi racolează lichele gata să publice texte acuzatoare impertinente. În 1948, apare în ziarul partidului, "Scânteia", un text împotriva creaţiei lirice a lui Tudor Arghezi, intitulat "Poezia putrefacţiei sau putrefacţia poeziei" şi semnat

Sorin Toma. Alți literați de valoare, cum au fost Camil Petrescu, M. Sadoveanu, G. Călinescu sau Geo Bogza au încercat să domolească agresivitatea ideologică prin opere adaptate din punct de vedere tematic și artistic, dar nici acestora nu li se permitea republicarea creațiilor scrise anterior. S-a proliferat astfel o malformație literară prin teme lozincarde, prin versificație rudimentară, prin epică schingiuită artistic, prin critică tutelată de partid, adică se naște o literatură controlată dogmatic.

Poezia anilor '50 este subjugată ideologiei de partid atât prin temele caraghioase și aberante, cât și prin specii patetice, reactualizând retorismul desuet al secolului al XIX-lea: "Literatura pregătea - prin mijloace specifice și cu o tenacitate demonică - nu cititori, ci soldați ai credinței, adoratori fanatici." (Eugen Negrici) Poeții aveau menirea de a deveni agitatorii ideologiei comuniste prin elogiul deșănțat adus partidului, creații despre cultul conducătorilor comuniști și al proletariatului, despre blamarea burgheziei, reducând poezia la versificarea de lozinci și la un limbaj anost.

Slujitori ridicoli ai puterii comuniste, noii autori sunt introduși în manualele școlare, chiar dacă operele lor, submediocre din punct de vedere literar, sfidează conceptul artistic. Nume ca **Alexandru Sahia, Maria Banuș, Mihai Beniuc, Dan Deșliu, Eugen Frunză, Eugen Jebeleanu, Veronica Porumbacu** etc. devin brusc celebre. Spiritul muncitoresc, forța proletară se propagă și în literatură, preocuparea pentru bagajul cultural este disprețuită, fiind promovată creația fără substanță, poezia fără metaforă, cu formulări explicite, cum a compus ani în șir **Mihai Beniuc** (1907-1988), care "știe pădurea și poteca/ Mai bine decât biblioteca". **Eugen Jebeleanu** (1911-1991), a cărui deviză literară a fost "Fă din durere artă", excelează prin creația "Surâsul Hiroshimei", poem de factură romantică în care cataclismul atomic capătă aspectul unui spectacol apocaliptic la nivel cosmic, prin accentele expresioniste: "Urlând, încovoiat, împotrivindu-se/ văzduhul zămislește sicrie de cenușă".

Intelectualii de substanță iau atitudine curajoasă

împotriva falsei literaturi şi cad pradă valului de arestări, iar procesele politice iau amploare. Astfel, **grupul Noica-Pillat** cuprinde nume sonore ca **Alexandru Paleologu, N.Steinhardt, Vladimir Streinu**. Cunoscută sub numele ***"Rugul aprins"***, înscenarea regizată lui **Vasile Voiculescu** a rămas celebră prin stratagemele derizorii. Poetul a fost arestat în noaptea de 4 spre 5 august 1958, la vârsta de 74 de ani, iar ca probe de vinovăţie în dosarul acuzării au figurat poeziile religioase confiscate cu ocazia percheziţiei făcute la domiciliul său. Voiculescu a fost judecat şi condamnat la 5 ani închisoare în dosarul numit "Rugul aprins", în care au mai fost osândiţi preoţi şi arhimandriţi, între care şi profesorul universitar Dumitru Stăniloaie. "Supus unui regim sever de anchetă, dezbrăcat, flămând, fără niciun fel de asistenţă medicală - cum declară un fost deţinut politic care a stat în celulă cu marele poet - contractase tuberculoză şi ajunsese la 42 de kilograme. După 4 ani de temniţă grea petrecuţi la Jilava şi Aiud, este eliberat dar boala contractată în închisoare îi determină sfârşitul la 26 aprilie 1963." (Sabina Măduţa - "Vasile Voiculescu şi Rugul aprins")

Autorităţile comuniste impun o ***poezie denotativă***, superficială şi cu figuri de stil ori rime de o banalitate comică, o poezie facilă bazată pe câteva clişee: "partid iubit", "meşter cârmaci", "văpaie/ Nicolae", "mândria/Partidul, Ceauşescu România", "mii de tone la hectar"etc. Defăimarea poeţilor de valoare se înscrie în minciuna deşănţată care domina întreaga viaţă socială şi politică.

"Pe piept cravate-avem cu tricolor!
O, patrie! Noi îţi vom fi mândria!
Căci drumuri ne-a deschis spre viitor:
Poporul, Ceauşescu, România!"

(Victor Tulbure, "Cântec")

"Partidul e-n toate. E-n cele ce sunt
Şi-n cele ce mâine vor râde la soare;
E-n holda întreagă şi-n bobul mărunt,
E-n pruncul din leagăn şi-n omul cărunt,
E-n viaţa ce veşnic nu moare."

(George Lesnea, "Partidului")

Proza literară ilustrează tema cooperativizării (forţate) agriculturii, munca neobosită şi entuziastă în fabrici şi uzine, iar personajele sunt totdeauna muncitori şi ţărani, fericiţi pentru viaţa luminoasă călăuzită de înţeleapta conducere comunistă sau amintirea chinurilor îndurate de ei sub exploatarea nemiloasă a clasei burghezo-moşiereşti.

Construcţia simplistă, figurile de stil formale, absenţa oricărui criteriu artistic au constituit principalele caracteristici stilistice ale literaturii socialiste: "Factorul estetic (la început ignorat sau dezavuat) va fi luat în seamă, dar numai în măsura în care putea servi politicului. Ar fi de aceea mai corect să nu ezităm să vorbim de elemente de retorică manipulatorie, puternic ideologizate şi folosite în spirit persuasiv-jurnalistic." (Eugen Negrici, "Literatura română sub comunism")

Moartea lui Stalin în 1953 relaxează întrucâtva dogmatismul rigid impus de Răsărit, iar din **1964** literatura pare să-şi regăsească identitatea artistică. Tocmai de aceea a fost posibilă naşterea unei noi generaţii de mare valoare, ivită parcă în compensaţie artistică, numită **neomodernistă**. Se revalorifică normele estetice moderniste, se creează o poezie inedită şi se confirmă faptul că în cultura română există mari talente literare: **Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Mircea Dinescu, Ioan Alexandru, Cezar Baltag, Constanţa Buzea, Adrian Păunescu, Leonid Dimov** etc. Fiecare dintre aceşti poeţi au plătit "tribut" ideologiei de partid, scriind poezii patriotice sau cu iz propagandistic, dar sub pojghiţa concesiei politice străluceşte un talent indubitabil. **Nicolae Labiş** (19345-1956), supranumit de Dumitru Micu "fiu al pădurii" şi biruit de

"pasărea cu clonţ de rubin" la numai 21 de ani, s-a dovedit un adevărat "artist al cuvântului" şi un remarcabil "creator de imagini", poemele "Moartea căprioarei" şi "Albatrosul ucis", publicate postum, înscriindu-se între valorile literaturii române. "La un deceniu după moartea lui Labiş, o inimă încă şi mai fremătătoare a fost ridicată în flăcări" de **Adrian Păunescu** (n.1943) prin volumele ***"Ultrasentimente"*** (1965) şi ***"Mieii primi"*** (1966), în care a reactualizat "romantismul originar [...] în varianta lui clocotitoare şi mesianică, ieşită din viaţa Cetăţii". Poetul obţine efecte literare surprinzătoare "prin manipularea doar vag prelucrată a vorbirii cotidiene aspre, a injuriei plastice la modul elementar, a expresiei pamfletare." (Dumitru Micu)

Cu toate acestea, Tezele din iulie 1971 (document oficial comunist) reinstaurează cenzura şi se revine la dogmatism. Cultul personalităţii lui Nicolae Ceauşescu atinge paroxismul şi scindează lumea literară: unii scriitori închină ode jenante conducătorului iubit, iar alţii încearcă un protest politic şi de disidenţă. În 1977, **Paul Goma** trimite o scrisoare deschisă participanţilor la Conferinţa de la Belgrad prin care denunţă lipsa libertăţii de creaţie, de exprimare publică, de subordonare ideologică. **Dorin Tudoran** se revoltă şi el împotriva cultului personalităţii şi a mascaradei mincinoase şi scrie un text prin care demască cenzura şi fariseismul ideologic: "Intelectualul român mai are în faţa lui o baricadă sângeroasă de ridicat, aceea de unde să denunţe indecenţa, ilegitimitatea raportului stabilit de Putere între PCR - tutore, şi Cultura Română - puber. Fără eradicarea acestei promiscuităţi, Cultura Română şi intelectualul român nu-şi pot veni în fire cu adevărat, nu pot, adică purta un dialog veritabil cu o ideologie". ("Frig sau frică"-1984)

Propaganda comunistă s-a perpetuat prin intermediul literaturii, principiul estetic a fost înlocuit cu cel eficient pentru consolidarea ideologiei de partid, pentru formarea omului nou, pentru statornicirea societăţi socialiste multilateral dezvoltate.

În pofida cenzurii ideologice, apar romane care se sustrag realismului socialist prin teme istorice: romanul în două volume

"Un om între oameni" (1953, 1955) de **Camil Petrescu**, în care este reliefată perioada paşoptistă şi figura lui Nicolae Bălcescu; ***"Bietul Ioanide"*** (1953) de **George Călinescu**, roman ce se referă la perioada controversată a mişcării legionare percepută din perspectiva mediului academic. Roman de aventuri foarte bine primit de cititori este ***"Toate pânzele sus"***, de **Radu Tudoran**, ilustrând peripeţiile goeletei "Speranţa" spre Ţara de Foc. Scriitorii de mai târziu revin asupra evenimentelor dramatice din anii '50, perioadă pe care Marin Preda o numeşte "obsedantul deceniu", imagine cuprinsă în romane de mare valoare artistică şi ideatică: ***"Cel mai iubit dintre pământeni"*** (1980) de **Marin Preda** sau ***"Galeria de viţă sălbatică"*** (1976) de **Constantin Ţoiu**.

În concluzie, în perioada imediat următoare instaurării comunismului, în România s-a plătit nu numai tribut material/financiar prin confiscarea tuturor bunurilor mult-blamatei burghezii, ci şi un tribut spiritual, prin deturnarea literaturii de la valoarea autentică la nişte texte propagandistice politizate, care au făcut un cert deserviciu culturii române în general.

POEZIA ÎN PERIOADA POSTBELICĂ

Perioada postbelică în literatura română este considerată după anul **1947 până în zilele noastre, fiind cunoscută şi sub numele de "perioadă contemporană".** Generaţia războiului, reprezentând intervalul dintre anii 1940-1947 s-a remarcat printr-o diversitate a formulelor estetice, de la abordarea unui simbolism decadent, la "resurecţia baladei". Un reprezentant de valoare al generației războiului a fost **Geo Dumitrescu** (1920-2006), a cărei creație se distinge prin atitudinea de revoltă, de răzvrătire împotriva formelor, prin spiritul plin de vervă: "Suntem o generație fără dascăli şi fără părinți spirituali [...] Ne caracterizează revolta, ura împotriva formelor, negativismul. Detestăm, umăr la umăr, literatura şi manualele de istorie națională". Poemul "Libertatea de a trage cu puşca" din 1943 constituie o emblemă a protestului, a revoltei lui Geo Dumitrescu împotriva războiului, care nu este decât un măcel mondial.

***După 1947** se poate vorbi despre o **"literatură angajată" politic,** care să servească la răspândirea ideologiei şi să sprijine evenimentele prin creații elogioase aduse conducătorilor, partidului, aşadar o literatură cu un rol bine determinat în propaganda comunistă. Poeziile apărute în perioada 1947-1960 proslăvesc oamenii politici ai vremii, mai ales ruşi, care căpătaseră statut patern şi față de care trebuia exprimată recunoştința profundă pentru învățăturile şi beneficiile comunismului. Astfel, era necesar să-i iubească pe "tătucul" Stalin şi pe Lenin, principalii ideologi ai marxism-leninismului: "- Cui zâmbeşti, tovarăşe Stalin?/ Oare ei? Chiar ei, pe cât se pare!.../ Şi cum trece ulița încet,/ singură se-ntreabă şi nu ştie:/ Cui zâmbea tătucul din portret?/ ... Surâdea Republicii, Marie!..." (Dan Deşliu, "Ce gândea Maria Tomii când lucra în schimbul de onoare"). Literatura proletcultistă a

omagiat Partidul Comunist, pe conducători, a promovat o falsă valoare, iar criteriul artistic a atins ridicolul.

Dintre marii scriitori interbelici, niciunul nu şi-a continuat cariera literară, suportând persecuţiile regimului comunist. **Lucian Blaga** a fost exclus din Academia Română şi destituit din învăţământul universitar pentru că, în cursul său de filozofie, nu a reuşit să predea învăţătura marxist-leninistă, "noua religie" a românilor. Nu i s-a mai publicat nimic până în 1962, decât traduceri. **Ion Barbu** se ocupă numai de matematică şi renunţă definitiv la statutul de poet. **Tudor Arghezi**, după ce suportă o vreme ostilitatea autorităţilor, reuşeşte să se reafirme prin publicarea unor volume prin care nu slăveşte comunismul, ci scrie o poezie de revoltă socială în registru pamfletar ("1907-Peizaje", 1955) sau o adevărată sociogonie, în care parcurge în imagini artistice evoluţia omului de-a lungul devenirii sale, până la omagiul adus pentru descoperirile realizate ("Cântare omului", 1956). Lui **Vasile Voiculescu** i se înscenează un proces politic ("Rugul aprins") în urma căruia este condamnat şi nu mai are voie să publice nimic. Abia în 1964 apare, postum, volumul "Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de Vasile Voiculescu".

***Poezia generaţiei 1960** marchează o evoluţie certă în estetica liricii româneşti, iniţiatori fiind **Nichita Stănescu, Marin Sorescu** şi **Cezar Baltag,** aparţinând noului curent cultural, cunoscut sub numele **neomodernism**. Primul şi cel mai important pas către literatură în adevăratul sens al cuvântului a fost "revenirea la estetic", reîntoarcerea la "modernismul precomunist" (Ion Bogdan Lefter). Neomoderniştii se formaseră spiritual la şcoala marilor valori interbelice, modele interzise în comunism, de aceea principala lor năzuinţă este să refacă tocmai aceste formule estetice. Reînnoind tradiţia liricii moderne, se conectează la modelele admirate, atât în spiritul liricii lui Lucian Blaga, dar şi a ermetismului barbilian. Nichita Stănescu inovează un limbaj poetic şocant, iar Marin Sorescu se remarcă printr-o poezie parodică, unde ironia şi umorul se manifestă într-un limbaj simplu, firesc, apropiindu-l oarecum de lirica lui Ion Minulescu. **Ana Blandiana** şi **Ioan Alexandru** excelează printr-o creaţie plină se sensibilitate: în lirica poetei străluceşte metafora surprinzătoare şi



caldă a iubirii şi a eticii, iar la celălalt, tematica evoluează spre o poezie religioasă. În aceeaşi generaţie neomodernistă se înscriu: **A.E.Baconsky, Cezar Baltag, Constanţa Buzea, Florin Mugur, Adrian Păunescu.**

Neomodernist al anilor 1970, **Leonid Dimov** promovează în poezie mitul oniric într-o formulă estetică inconfundabilă. construieşte cu luciditate o lume în care visele îi conferă deplină libertate pentru a ilustra cele mai absurde întâmplări şi cele mai ciudate viziuni. Din această grupare lirică mai fac parte: **Ileana Mălăcioiu, Şerban Foarţă, Emil Brumaru, Mircea Dinescu** etc..

***Poeţii generaţiei 1980,** cunoscuţi ca "optzecişti", se grupează în curentul numit **postmodernism** şi se raportează polemic la neomodernism, însă acordă o atenţie specială cotidianului, concretului imediat, mizând pe o complexitate a limbajului, apelând la textualitate. Constatarea că tot ceea ce este important în existenţă s-a spus deja, postmoderniştii apelează la texte celebre pentru substanţa ideii şi iau de acolo cuvintele care exprimă ceea ce şi ei ar dori să transmită. Umberto Eco a exprimat foarte clar concepţia postmodernistă: "Trecutul ne condiţionează, ne apasă umerii, ne şantajează. [....] Ironie, joc metalingvistic, enunţ la pătrat". Radu Ţeposu a considerat că postmoderniştii "trăiesc cultura ca o natură", iar poezia lor "face din actul poeticii un joc conştient, un artificiu ironic", cu efect de ingenuitate pierdută. Atitudinea ironică a postmoderniştilor poate părea o atitudine neserioasă, o persiflare a valorilor, dar lirica lor nu face altceva decât să ia "în posesie realitatea", sfidând iluzia şi nevoie de utopie. Un exponent al postmoderniştilor este **Mircea Cărtărescu**, în creaţia căruia se poate remarca o atitudine de ironie tandră faţă de realitatea banală şi experienţa personală: "Ce simt, ce văd, ce gândesc în împrejurările obişnuite ale vieţii mele de om obişnuit formează conţinutul poeziei, care devine preponderent ca importanţă faţă de formă". Alţi poeţi care dezvoltă o lirică postmodernistă "care coboară în stradă", remarcabilă prin ironie şi autoironie, imaginativ ludic şi procedee textualiste sunt: **Florin Iaru, Alexandru Muşina, Mariana Marin, Simona Popescu, Caius Dobrescu, Traian T.Coşovei** etc.

CURENTE CULTURALE/LITERARE ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

A. NEOMODERNISMUL

Neomodernismul poetic sau ***Generația '60*** (1960-1980) a însemnat o ***revigorare a poeziei***, o revenire a discursului liric interbelic la ***formulele de expresie metaforice***, la ***imaginile artistice***, la ***reflecții filozofice***. Poeții acestei perioade se întorc, după perioada întunecată a realismului socialist, la ***metafore subtile***, la ***ironie***, la marile ***teme filozofice*** ale poeziei interbelice, la ***mit*** și ***intelectualism***.

Relaxarea ideologică ulterioară "obsedantului deceniu" profilează un climat favorabil reafirmării marilor valori din perioada interbelică și se reînnoadă relațiile cu modernismul și cu tradiționalismul.

Particularitățile tematice și estetice ale liricii postmoderniste se pot identifica în următoarele formule de creație:

*ambiguitatea limbajului
*subtilitatea și transparența metaforelor
*imaginile artistice excentrice
*intelectualismul lexicului poetic
*reflexia filozofică rafinată

Meritul incontestabil al neomoderniștilor constă în reabilitarea libertății de expresie, a autonomiei esteticului după mai mult de un deceniu de dogmatism ideologic și de depreciere a creațiilor literare.

Poeții tineri ai vremii au înnoit poezia și au înălțat-o pe culmi neatinse: **Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Leonid Dimov, Ana Blandiana, Ion Alexandru, Cezar Baltag, Florin Mugur, Constanța Buzea, Adrian Păunescu**. Acestora li s-au alăturat poeții maturi, cu opera cenzurată de factorii politici ai vremii: **Emil Botta, Ștefan Augustin Doinaș, Geo Dumitrescu** etc.

NICHITA STĂNESCU
(1933 – 1983)
- autor canonic -

UNIVERSUL POETIC
(Particularități ale creației poetice)

Descendența spirituală a lui **Nichita Stănescu (1933 – 1983)** vine, fără îndoială, din lirismul lui Mihai Eminescu, căruia îi și dedică poezia sa de debut, "O călărire în zori", din poetica filozofică a lui Lucian Blaga, din ermetismul lui Ion Barbu, fiind, asemenea lui Arghezi, un inovator al Cuvântului. Eugen Simion definește opera lui Nichita Stănescu ca fiind "Poezia poeziei. Criza de identitate. Un poet al transcendenței", concepție sugerată încă din titlul studiului, care face parte din lucrarea "Scriitori români de azi", în care criticul sesizează originalitatea artistică a poetului.

Privitor la **propria concepție literară**, Nichita afirma într-un eseu de tinerețe: "clasicul vede idei, romanticul sentimente, modernul vede deodată ideile și sentimentele, dar le vede cu cuvintele". Pentru Nichita, **Cuvântul** are materialitate, fiind **"preumblare prin sinele lucrurilor"**, iar **Poezia** e definită ca **"aventura cuvântului"**, așadar Poezia este comunicarea Sinelui cu Sine, prin cuvânt. Lumea, ca atare, nu există în afara cuvântului, ci se naște în același timp cu dezvăluirea eului, a cunoașterii de sine.

În volumul de eseuri ***"Cartea de recitire"(1972)***, Nichita Stănescu identifică vorbirea, cuvântul cu obiectele, altfel spus, cuvintele au materialitate: "Între actul vorbirii și cel al apucării unui obiect cu mâna nu era nicio diferență [...]. Între mâna copilului și limba lui nu e nicio diferență. Limba lui are cinci degete, ca și mâna lui, și apucă la întâmplare cu ea orice obiect abstract, cu aceeași dibăcie cu care apuci un fruct sau o surcea".

Arta este, în concepția lui Nichita Stănescu, o **modalitate de cunoaștere**, iar artistul este Demiurgul, poetul identificându-se cu poezia într-un tot primordial, cuvintele sunt ipostaze ale existenței poetului: "Eu sunt cel care păzește poarta/ Ca nu cumva eu însumi să fug". Poezii care ilustrează **profesiunea de credință** a poetului sunt sugestive încă din titlu: ***"Ars poetica", "Arta poeziei", "Arta scrisului", "Poezia", "Autoportret".***

Particularitățile volumelor de poezii ale lui Nichita Stănescu sunt ilustrate de ***evoluția liricii sale***, ca și în cazul poeziei lui Lucian Blaga, relevând un univers complex din care nu lipsesc dragostea, puritatea și ostentația adolescenței, viața, moartea, timpul, precum și simbolurile perfecțiunii: sfera, punctul, pătratul, cercul. Referindu-se la specificul liric stănescian, Eugen Simion afirma că poetul "se face că se joacă cu niște jucării ce se cheamă Univers, destin, existență, iubire, moarte, singurătate".

● **Volumul "Sensul iubirii" (1960)** constituie ***debutul*** lui Nichita Stănescu și cuprinde poezii adolescentine, vârstă pe care Nichita Stănescu o numește "cântecul meu de izbândă": ***"O călărire în zori"*** (dedicată lui "Eminescu tânăr"), ***"Mister de băieți", "Câmpie primăvara".*** Ușor dezamăgit de propriul volum, Nichita Stănescu se consola: *"Eh ... **Sensul iubirii** este ca și primul sărut, într-un fel, ... absolut stângaci și fără consecințe".*

● **Volumul "O viziune a sentimentelor" (1964)** îl confirmă definitiv ca poet irepetabil prin expresivitatea limbajului și prin transparența imaginilor. Poeziile acestui volum surprind imaginea inedită a iubirii (***"Leoaică tânără, iubirea", "Vârsta de aur a dragostei", "Cântec", "Poveste sentimentală", "Emoție de toamnă"***), identificarea eului liric cu Universul prin dăruire și viziune senzorială (***"Lauda omului", "Nu vă jucați cu pacea"***).

● **Volumul "Dreptul la timp" (1965)** produce o schimbare de accent în poezia lui Nichita Stănescu, prin încercarea de a realiza "o corespondență între realitatea dinăuntru și cea din afară" (Al.Piru), asemănătoare cu evidenta cotitură petrecută la Blaga, odată cu volumul "În marea trecere".

Consimilitudinea (identitatea) dintre cuvinte şi sentimente se desprinde din poezia programatică, ***"Ars poetica"***: "Îmi învăţasem cuvintele să vorbească/ le arătam inima/ şi nu mă lăsam până când silabele lor/ nu începeau să bată". Ideea morţii este subliniată prin concepţia că fiinţa e unică, nefiinţa e veşnică, totul raportându-se la timp (***"Enghidu"***) sau privită ca "mit orfic al cântecului" în poezia ***"Savonarola"***. Tema dragostei pentru creaţie şi condiţia artistului se îmbină într-un tot mitic indestructibil în poezia ***"Către Galateea"***.

● **"11 elegii" (1966)** constituie ***cel mai important volum de poezii*** alcătuite unitar în sens filozofic. Nichita Stănescu însuşi descifrează "pricinile îndepărtate şi de fond" ale cărţii numite "11 elegii", care sunt, de fapt, douăsprezece, deoarece "Elegia oului, a noua" nu este numărată în titlu. Iniţial, volumul se numea "Cina cea de taină", întrucât fiecare elegie cuprindea un apostol şi antielegia juca rolul lui Iuda: ***"Elegia întâi"*** este dedicată lui "Dedal; ***"Elegia a doua, Getica"***, "lui Vasile Pârvan"; ***"Elegia oului, a noua"*** exprimă drama cunoaşterii, "lupta sinelui cu sine"; ***"Elegia a zecea",*** subintitulată ***"Sunt"*** redă percepţia propriei fiinţe ca pe o anexă a realităţii înconjurătoare, ca pe o "maladie a fiinţei care se înstrăinează de sine pe măsură ce percepe lumea exterioară" (Iulian Boldea): "Dar eu sunt bolnav. Sunt bolnav/ de ceva între auz şi vedere,/ de un fel de ochi, un fel de ureche/ neinventată de ere."; ***"Omul-fantă"*** este o elegie care "se închină" lui Hegel şi pe care Eugen Simion o defineşte ca "divertisment comic într-o operă serioasă". Poeziile acestui volum îl apropie pe Nichita Stănescu de Ion Barbu prin ermetism, prin substanţa lirismului "ca o instruire despre adevărurile fundamentale, altfel spus esenţe sau, cu un termen al filozofiei medievale, reale." (Al.Piru)

● **Volumele "Roşu vertical" şi "Oul şi sfera" (1967)** ilustrează condiţia existenţei umane în Univers, pornind de la ideea că, în poezie, cuvântul se identifică întocmai cu lucrurile, în spatele cărora Nichita Stănescu descoperă "fondul enigmatic sonor şi armonios, real, fără corespondent în dicţionar." (Al.Piru)

● **"Laus Ptolemaei" (1968)** este volumul în care Geneza Universului nu este apa, ci pământul se află în centrul Universului, iar Ptolemeu e "învăţatul dintre învăţaţi cel mai mare", reprezentând simbolul Creaţiei. Cu toate că versurile acestui volum par "un catalog de idei filozofice generale, de noţiuni din fizică, biologie, astronomie sau chimie", poetul comune astfel o lume "foarte coerentă şi reală, deşi n-o întâlnim niciodată aievea" (Nicolae Manolescu).

● **"Necuvintele" (1969)** este volumul emblematic pentru "criza de identitate" ca o criză de cunoaştere a raportului dintre "universul pe care îl purtăm şi universul ce ne poartă": "Poezia e ochiul care plânge/ ea este umărul care plânge/ ochiul umărului care plânge/ Ea este talpa care plânge,/ ochiul călcâiului care plânge./ O voi, prieteni,/ poezia nu este lacrimă/ ea este însuşi plânsul,/ plânsul unui ochi neinventat,/ lacrima ochiului/ celui care trebuie să fie frumos,/ lacrima celui care trebuie să fie fericit." ***("Poezia").*** Limbajul poetic original se defineşte prin materialitatea cuvintelor, care "i se înfăţişează tot mai des în realitatea lor fizică, în corpul lor [...] literele înseşi nu se mai leagă în virtutea legii lor proprii, ci în virtutea unei alte legi care guvernează corpul cuvântului" (Nicolae Manolescu), aşa cum se configurează în poezia intitulată ***"Cine sunt eu? Care e locul meu în cosmos?"***: "Eu sunt cuvântul «sunt»/ Eu sunt urechea care aude cuvântul «sunt»/ Eu sunt spiritul care înţelege cuvântul «sunt»/ Eu sunt trupul absurd al lui «sunt» şi literele lui./ Eu sunt locul în care există «sunt»/ şi patul lui, în care doarme".

● **"În dulcele stil clasic" (1970)** exprimă un sentimentalism romantic, poeziile sunt încărcate de tandreţe, candoare şi ingenuitate, dar şi de o persiflare jovială: ***"În dulcele stil clasic", "Scurtă baladă", "Miezul nopţii".***

● **Volumul "Măreţia frigului" (1972)** ilustrează motivul timpului, devenit *laitmotiv*, ca şi la Eminescu, reprezentative fiind poeziile:***"Întrebări", "Schimbarea la faţă", "Rugăciunea", "Plus unu mai puţin".***

● **"Epica Magna" (1978)** aduce o diversitate de teme și motive, exprimând valori gnomice, principii de viață în poeziile: ***"Colinda colindelor", "Defăimarea răului", "Învățăturile cuiva către fiul său".***

● **Volumul "Opere imperfecte" (1979)** se deschide cu celebra poezie ***"Lecția despre cub"***, care ar fi simbol al perfecțiunii, dacă aceasta ar exista: "Se ia o bucată de piatră,/ se ciopleşte cu o daltă de sânge,/ se lustruieşte cu ochiul lui Homer, se răzuieşte cu raze,/ până cubul iese perfect [...]// După aceea se ia un ciocan/ şi brusc se sfărâmă un colț de-al cubului./ Toți, dar absolut toți, zice-vor:/ -Ce cub perfect ar fi fost acesta/ de n-ar fi avut un colț sfărâmat!". O altă formă geometrică, numită **cerc**, (***"Lecția despre cerc"***) este celălalt simbol al perfecțiunii în Univers: "Se desenează pe nisip un cerc/ după care se taie în două,/ cu acelaşi băț de alun se taie în două./ După aceea se cade în genunchi,/ după aceea se cade în brânci./ După aceea se izbeşte cu fruntea nisipul/ şi i se cere iertare cercului./ Atât!".. Alte poezii ale volumului: ***"Clepsidra" "Oificarea caprelor", "Frigurosul de frig", "Nu, nu vă zic!", "Şchiopătarea munților", "Starea confesiunii"***.

● **Volumul "Noduri şi semne" (1982)** începe sugestiv cu poezia ***"Căutarea tonului"***, în care poetul se confesează în căutările sale spre absolut, orientându-se către valori literare supreme: "Nu credeam să-nvăț a muri vreodată./ Nu, nu, nu e bine!/ E exclamarea lui Mihai Eminescu./Nu, nu,.../ A fi sau a nu fi/ aceasta-i întrebarea./ Bineînțeles că aceasta-i întrebarea!/ Absolut bineînțeles că aceasta-i întrebarea./ Mă şi mir că a mai fost pusă./ Cred că am găsit ceva, însă:/ Tristețea mea aude nenăscuții câini/ pe nenăscuții oameni cum îi latră...". Poeziile acestui volum sunt, în general "Semne" şi "Noduri" numerotate de poet, ***"Semn 14", "Semn 23", "Nod 11", "Nod 15"*** etc., în care exprimă ideea comunicării prin muzică: "Am gândit un mod atât de dulce de a se izbi două cuvinte/ de parcă iarba verde ar înflori/ iar florile s-ar ierbi" (***"Nod 33"***).

În concluzie, odată cu apariția lui Nichita Stănescu pe firmamentul literaturii române, "poezia se depărtează radical de contemplarea stărilor încremenite. [...] Poet al devenirii, al generării, al mișcării, al procesualității, Nichita Stănescu a avut inteligența și curajul de a trage consecințele acestei atitudini. Cantonat în zonele cele mai dificile ale creației poetice, el și-a asumat misiunea elaborării unei poezii care marchează o nouă etapă în sfidarea logicii tradiționale și a limbajului uzual." (Solomon Marcus)

"CĂTRE GALATEEA"

de Nichita Stănescu

(autor canonic)

- perioada postbelică -

- artă poetică neomodernistă -

- poezie lirică -

- lirism subiectiv -

Definiție: ***Conceptul artă poetică exprimă un ansamblu de trăsături care compun viziunea despre lume și viață a unui autor, despre menirea lui în Univers și despre misiunea artei sale, într-un limbaj literar care-l particularizează.***

Volumul "Dreptul la timp" (1965) produce o schimbare de accent în poezia lui **Nichita Stănescu (1933–1983)**, care echivalează cu surprinzătoarea cotitură petrecută la Blaga odată cu apariția volumului "În marea trecere". Eugen Simion afirmă că din lectura filozofiei antice și a poemelor cosmogonice Nichita Stănescu a creat "propria cosmogonie", într-o viziune cu totul personalizată: "Mitului morții i se substituie, ca în majoritatea versurilor lui Nichita Stănescu, mitul orfic al cântecului".

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică lui Nichita Stănescu, a cărei interpretare implică reflectarea sensibilă în poezie, prin ***funcția***

expresivă şi estetică a cuvântului şi sunetelor. Poet neomodernist, Nichita Stănescu a scris "un imn involuntar dedicat Maiestăţii sale Cuvântul şi antinomiilor lui Necuvântul" (C-tin Crişan), o poezie originală prin expresivitate şi imagistica de o transparenţă surprinzătoare.

Propriu oricărei **arte poetice, lirismul subiectiv** se manifestă şi în această poezie, confirmând prezenţa eului liric prin ***mărcile lexico-gramaticale*** reprezentate de ***verbele şi pronumele la persoana I*** - "ştiu", "nu am răbdare", "mă rog", "meu", "mi", ***prin mărcile lexico-gramaticale ale adresării directe, pronume şi verbe la persoana a II-a,*** "nu ştii", "spui", "ta", "tău", "tine" şi prin ***imperativul*** "naşte-mă".

(Structura şi compoziţia textului poetic)

Poezia "Către Galateea" face parte din volumul **"Dreptul la timp" (1965)** şi este o **artă poetică neomodernistă**, ilustrând concepţia lirică a lui Nichita Stănescu despre creaţie şi iubire, prin inversarea relaţiei artist-operă, în sensul că opera este cea care consacră, "naşte" artistul.

Poezia "Către Galateea" este alcătuită din **trei secvenţe lirice**, prima având ***şapte versuri***, iar celelalte două câte ***nouă versuri***. Ca unitate compoziţională, fiecare dintre **secvenţe** începe cu ***verbul la prezent*** "ştiu", definind **eul liric omniscient** şi se termină cu o **rugăciune** - "mă rog de tine" - pentru a cere cu smerenie **dreptul la timp**, idee ilustrată de ***imperativul*** "naşte-mă". ***Metafora*** "Galateea" simbolizează **creaţia lirică, poezia,** ca formă supremă de cunoaştere.

Semnificaţia titlului. "Către Galateea" dezvăluie încă din titlu relaţia ideatică a poeziei cu povestea mitică din care Nichita Stănescu preia atât personajul feminin, cât şi pasiunea creatorului. Legenda antică spune că sculptorul Pygmalion a creat o splendidă statuie de fildeş, pe care a numit-o Galateea şi de care s-a îndrăgostit atât de tare, încât zeiţa Afrodita a dat viaţă statuii, care a devenit soţia creatorului ei. Aşadar, încă din titlu este sugerată **tema poeziei**, care îmbină, într-o formulă artistică inedită, **creaţia cu dragostea**. Galateea, ca simbol al vieţii, este

invocată de eul liric pentru eliberarea şi aşezarea artistului în relaţie cu timpul şi iubirea. "Pygmalion a devenit ***simbolul creatorului***, care îşi însufleţeşte opera prin încrederea infinită în ***idealul artei***, iar Galateea, un nume pentru ***minunile*** ei" (Teodor Parapiru).

● **Prima secvenţă lirică** începe cu o **adresare directă subtilă** şi o **afirmaţie atotştiutoare** a sinelui poetic, "Îţi ştiu", urmate de ***adjectivul nehotărât*** "toate", element convingător pentru **omniscienţa eului liric**, "toate timpurile, toate mişcările, toate parfumurile", versul constituind **incipitul** poeziei. Poetul este un demiurg care-şi cunoaşte în detaliu creaţia, "şi umbra ta, şi tăcerile tale, şi sânul tău/ [...]/ şi mersul tău, şi melancolia ta, şi inelul tău", identificând cu precizie **timpul**, etapele creaţiei, "şi secunda":

"Îţi ştiu toate timpurile, toate mişcările, toate parfumurile
şi umbra ta, şi tăcerile tale, şi sânul tău
ce cutremur au şi ce culoare anume,
şi mersul tău, şi melancolia ta, şi inelul tău, şi secunda
şi nu mai am răbdare şi genunchiul mi-l pun în pietre
şi mă rog de tine,
naşte-mă."

Odată finalizată, creaţia îşi domină creatorul, care este înmărmurit de minunăţia ei şi prin care el ar putea să fie statornicit în timp, de aceea, nerăbdător, o imploră, îngenunchind în faţa acestei perfecţiuni: "şi genunchiul mi-l pun în pietre/ şi mă rog de tine,/ naşte-mă."

● **Secvenţa a doua** debutează cu acelaşi vers al **omniscienţei eului liric**, "Ştiu", prin care poetul ilustrează, de data aceasta, o **cuprindere totală a orizontului cunoaşterii**, "tot ce e mai departe de tine,/ atât de departe, încât nu mai există aproape -", identificând conceptele care-l definesc prin **repere deictice temporale**: "după-amiaza, după-orizontul, dincolo-de-marea.../ şi tot ce e dincolo de ele". Se remarcă prezenţa ***adjectivului nehotărât*** "tot", care întregeşte perspectiva cunoaşterii:

"Ştiu tot ce e mai departe de tine,
atât de departe, încât nu mai există aproape-
după-amiaza, după-orizontul, dincolo-de-marea...
şi tot ce e dincolo de ele,
şi atât de departe, încât nu mai are niciun nume.
De aceea-mi îndoi genunchiul şi-l pun
pe genunchiul pietrelor, care-l îngână.
Şi mă rog de tine,
naşte-mă."

Rugăciunea eului liric este ***un laitmotiv*** al poeziei, fiind explicată în continuare nevoia de implorare pentru a-şi câştiga, prin creaţie, **dreptul la timp**: "îndoi genunchiul şi-l pun/ pe genunchiul pietrelor, care-l îngână./ Şi mă rog de tine,/ naşte-mă".

● În **ultima secvenţă**, eul liric este **omniscient şi omnipotent**, sugerând **anticiparea cunoaşterii**, deoarece "Ştiu tot ceea ce tu nu ştii niciodată, din tine". Superioritatea eului liric constă în faptul că el poate cunoaşte creaţia în esenţa ei, dincolo de aparenţă, întrucât numai el poate sesiza "bătaia inimii care urmează bătăii ce-o auzi" şi poate intui "sfârşitul cuvântului a cărui primă silabă tocmai o spui":

"Ştiu tot ceea ce tu nu ştii niciodată, din tine,
bătaia inimii care urmează bătăii ce-o auzi,
sfârşitul cuvântului a cărui primă silabă tocmai o spui,
copacii - umbre de lemn ale vinelor tale,
râurile - mişcătoare umbre ale sângelui tău,
şi pietrele, pietrele - umbre de piatră
ale genunchiului meu,
pe care mi-l plec în faţa ta şi mă rog de tine,
naşte-mă. Naşte-mă."

Creaţia ia naştere, capătă viaţă sub privirea plină de umilinţă a eului poetic, care observă fascinat cum "copacii" devin "umbre de lemn ale vinelor tale", iar "râurile" curg prin sângele ei. ***Motivul pietrei***, reluat în fiecare strofă, poate semnifica **suferinţa creatorului** ori **sacrificiul sinelui** făcut pentru împlinirea creaţiei ideale, la care se adaugă invocarea

arzătoare, construită evolutiv, într-un crescendo dramatic: "şi pietrele, pietrele - umbre de piatră/ ale genunchiului meu,/ pe care mi-l plec în fața ta şi mă rog de tine,/ naşte-mă. Naşte-mă." Ruga poetului se îndreaptă către propria creaţie, de la care aşteaptă cu nerăbdare naşterea ca artist, aşa cum şi el îi dăruise viaţă.

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Perspectiva neomodernistă a discursului liric este susţinută de ***sugestia*** creată prin ***enumeraţia*** atributelor operei, alternând între concret şi abstract: "timpurile", "mişcările", "parfumurile", "umbra", "tăcerile", "sânul", "mersul", "melancolia", "inelul". Ca ***element de recurenţă***, este evident ***imperativul verbului*** "naşte-mă", ***laitmotivul ideatic*** cu care se finalizează fiecare strofă şi care se repetă în ultimul vers al poeziei, creând o tensiune emoţionantă a implorării propriei creaţii, singura care-l poate aşeza definitiv într-un timp al artei, la care poetul consideră că are dreptul să spere.

Expresivitatea poeziei este susţinută de ***verbele*** aflate la ***prezentul gnomic*** (exprimă acţiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent atemporal-*n.n.*), care sugerează ***permanentizarea*** atitudinii imploratoare a artistului faţă de propria creaţie de a-i acorda "dreptul la timp" în artă, precum şi a certitudinii că produsul artistic îl poate valida ca artist, îl poate eterniza: "ştiu", "au", "am răbdare", "e", "există", "are", "pun", "îngână", "spui", "mă rog" etc.

Ambiguitatea stilistică se bazează pe echivocul creat prin utilizarea ***persoanei I singular*** ca marcă a eului liric omniscient, procedeu care argumentează, prin ineditul combinaţiei, neomodernismul poeziei.

Prozodia este **neomodernistă**, prin ***versurile inegale***, ***rima albă*** şi ***ritmul variat***, impus de organizarea ideilor poetice prin **ingambament**. Măsura versurilor este variabilă, între 21 de silabe- versul cel mai lung- şi 3 silabe, invocaţia "naşte-mă".

Referindu-se la particularitatea creației lirice a lui Nichita Stănescu, Eugen Simion afirma: "Toate aventurile spirituale ale lui Nichita Stănescu sfârşesc în acelaşi fel: în aproximarea, eterna aproximare a sinelui, «cogito»-ul poeziei sale, centrul gânditor al acestei Utopii, opera unui mare poet".

"LEOAICĂ TÂNĂRĂ, IUBIREA"

de Nichita Stănescu
(autor canonic)

- perioada postbelică -
- artă poetică erotică neomodernistă -
- poezie lirică -
- lirism subiectiv -
- tema: Iubirea -

Definiție: ***Conceptul artă poetică exprimă un ansamblu de trăsături care compun viziunea despre lume şi viață a unui autor, despre menirea lui în Univers şi despre misiunea artei sale, într-un limbaj literar care-l particularizează.***

Poezia "Leoaică tânără, iubirea" face parte din **volumul "O viziune a sentimentelor" (1964)**, în care **Nichita Stănescu (1933 – 1983)**, prin ***cuvântul poetic esențial***, vizualizează iubirea ca sentiment, ca stare extatică a eului poetic, reflectând **lirismul subiectiv.**

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică poetului Nichita Stănescu, a cărui interpretare implică transparența imaginilor şi proiecția cosmică prin originalitatea metaforelor şi simetria compoziției, prin ***funcția expresivă şi estetică a cuvântului şi sunetelor.***

Poet neomodernist, Nichita Stănescu a scris "un imn involuntar dedicat Majestății sale Cuvântul şi antinomiilor lui Necuvântul" (C-tin Crişan), o poezie originală prin expresivitate şi imagistica de o transparență surprinzătoare. Este considerată o **capodoperă a liricii erotice româneşti şi o artă poetică,** deoarece ***lirismul subiectiv*** se manifestă şi în această poezie.

confirmând prezența eului liric prin ***mărcile lexico-gramaticale*** de ***persoana I*** ale ***verbului*** "mi-am dus" ***și pronumelui*** "mi-", "m-", "mă", "meu".

(Structura și compoziția textului poetic)

Poezia "Leoaică tânără, iubirea" este structurată în **trei secvențe lirice,** corespunzătoare celor trei strofe inegale, prima având 6 versuri, a doua 8 versuri, iar ultima 10 versuri.

Tema o constituie consecințele pe care iubirea intensă, năvălind ca un animal de pradă în spațiul sensibilității poetice, le are asupra raportului eului poetic cu lumea exterioară și cu sinele totodată. Poezia "Leoaică tânără, iubirea" este **o confesiune lirică** a lui Nichita Stănescu, **o artă poetică erotică**, în care eul liric este puternic marcat de intensitatea și forța celui mai uman sentiment, iubirea.

Titlul este exprimat printr-o metaforă în care transparența imaginii sugerează extazul poetic la apariția neașteptată a iubirii, văzute sub forma unui animal de pradă agresiv, "leoaica tânără", explicitată chiar de poet prin ***apoziția*** "iubirea".

Prima strofă exprimă vizualizarea sentimentului de iubire, sub forma unei tinere leoaice violente, care îi sare "în față" eului liric, având efecte devoratoare asupra identității sinelui, înfigându-și "colții albi [...] în față" și mușcându-l "de față".

"Leoaică tânără, iubirea,
mi-a sărit în față.
Mă pândise-n încordare
mai demult.
Colții albi mi i-a înfipt în față,
m-a mușcat, leoaica, azi de față."

Pronumele la persoana I, "mi", "mă", "mi", "m-", potențează ***confesiunea*** eului poetic în sensul că el era conștient de eventualitatea ivirii sentimentului de dragoste, care-l "pândise-n încordare/ mai demult", dar nu se aștepta ca acesta să fie atât de puternic, să aibă atâta forță devastatoare "mi-a sărit în față", "colții albi mi i-a înfipt în față", "m-a mușcat [...] de față". Ca ***element de recurență***, reiterarea cuvântului "față" este un ***laitmotiv*** prin care se reliefează pierderea integrității psihice, mutilarea evidentă a sufletului atacat de agresivul sentiment.

Strofa a doua accentuează efectul psihologic al acestei neaşteptate întâlniri cu o emoţie nouă, necunoscută, iubirea, care degajă asupra sensibilităţii eului poetic o energie omnipotentă, extinsă asupra întregului Univers: "Şi deodată-n jurul meu, natura". Forţa agresivă şi fascinantă a iubirii reordonează lumea după legile ei proprii, într-un joc al cercurilor concentrice, ca simbol al perfecţiunii: "se făcu un cerc de-a dura,/ când mai larg când mai aproape,/ ca o strângere de ape". Eul liric se simte în acest nou Univers un adevărat "centrum mundi", un nucleu existenţial, care poate reorganiza totul în jurul său, după alte percepţii, cu o forţă impresionantă:

"Şi deodată-n jurul meu, natura
se făcu un cerc, de-a-dura,
când mai larg, când mai aproape,
ca o strângere de ape.
Şi privirea-n sus ţâşni,
curcubeu tăiat în două,
şi auzul o-ntâlni
tocmai lângă ciocârlii."

Privirea, ca şi auzul, pot fi simboluri al perspectivei sinelui, se înalţă "tocmai lângă ciocârlii", sugerând faptul că apariţia iubirii este o manifestare superioară a bucuriei supreme, a extazului percepute cu toate simţurile, mai ales că se spune că ciocârlia este pasărea care zboară cel mai sus şi are un viers cu totul aparte. Eul liric este dominat de noul sentiment neaşteptat, care-l copleşeşte, "Şi privirea-n sus ţâşni,/ curcubeu tăiat în două", curcubeul, ca simbol al unei fericiri nesperate, poate semnifica un fenomen rar şi fascinant, ca şi iubirea, sau poate fi un adevărat arc de triumf, de izbândă cerească, reflectat în sufletul prea plin al eului poetic.

Strofa a treia revine la momentul iniţial, "leoaica arămie/ cu mişcările viclene" fiind metafora iubirii agresive, insinuante, devoratoare pentru eul liric:

"Mi-am dus mâna la sprânceană,
la tâmplă şi la bărbie,
dar mâna nu le mai ştie.

Şi alunecă-n neştire
pe-un deşert în strălucire
peste care trece-alene
o leoaică arămie
cu mişcările viclene,
încă-o vreme,
şi-ncă-o vreme...”

Sinele poetic îşi pierde concreteţea şi contururile sub puterea devastatoare a iubirii, simţurile se estompează: “Mi-am dus mâna la sprânceană,/ la tâmplă şi la bărbie,/ dar mâna nu le mai ştie”, poetul nu se mai recunoaşte, simţindu-se confuz şi bulversat de “atacul” surprinzător al unui simţământ extrem de agil. Eul liric identifică sentimentul, nu mai este o “leoaică tânără” oarecare, ci “arămie”, ştie că iubirea este perfidă, are “mişcările viclene”, dar fericirea trăită acum vine după o perioadă ternă a vieţii, “un deşert”, care capătă brusc “strălucire”. Iubirea, ca formă a spiritului, învinge timpul, dând energie şi profunzime vieţii “înc-o vreme,/ şi-ncă-o vreme...”. Sau poate, temător, eul liric este nesigur, nu ştie cât timp iubirea îl va ferici.

În ***spirit neomodernist***, poezia este o romanţă cantabilă a iubirii, sentiment materializat, vizualizat de Nichita Stănescu, stare sufletească ce capătă puteri demiurgice asupra sensibilităţii eului poetic, înălţându-l în centrul lumii care, la rândul ei, se reordonează sub forţa miraculoasă a celui mai uman sentiment.

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Perspectiva neomodernistă a discursului liric este susţinută de ***sugestia*** creată prin ***metafora*** “leoaică”, imaginea transparentă a iubirii, sentiment puternic, agresiv, având repercusiuni decisive asupra sensibilităţii eului liric. Ca ***element de recurenţă, substantivul*** “faţă” este un ***laitmotiv ideatic*** al primei strofe, care profilează ***ambiguitatea stilistică*** a poeziei, prin echivocul lexical care insinuează starea sufletească. Sensul ambiguu al efervescenţei interioare reiese şi din ultima strofă, unde aceeaşi semantică ambiguă se concretizează prin elemente

ale feței: "sprânceană", "tâmplă", "bărbie", semnificând buimăceala și bulversarea oricărui îndrăgostit, care nu mai percepe lumea la fel ca înainte. ***Epitetele cromatice*** "colții albi", "leoaică arămie" și ***epitetele metaforice*** "leoaică tânără", "mișcările viclene" potențează intensitatea sentimentului, forța lui devoratoare. ***Repetiția*** "înc-o vreme,/ și-ncă-o vreme..." proiectează sentimentul iubirii într-un viitor nedefinit și incert, iar ***punctele de suspensie*** insinuează o stare de nesiguranță temătoare a îndrăgostitului care știe că simțământul este viclean și perisabil.

Expresivitatea neomodernistă a poeziei este susținută de ***oralitatea*** stilului, care conferă persuasiune stării emoționale imposibil de controlat, realizată prin cuvinte și expresii din ***limbajul colocvial***: "mă pândise", "i-a înfipt", "de-a-dura", "țâșni", "alene". ***Verbele*** aflate, în mod surprinzător, la ***perfect simplu***, timp propriu poveștilor, sugerează ideea că iubirea este un sentiment nou, abia ivit, exprimând o acțiune de dată recentă cu efecte năucitoare asupra îndrăgostitului: "se făcu", "țâșni", "o-ntâlni".

Imagistica inedită a liricii stănesciene este o adevărată aventură spirituală și lingvistică, ce definește un inovator al Cuvântului și Necuvântului, Nichita Stănescu fiind nu numai "un model reprezentativ al poeziei contemporane, ci și o conștiință artistică ce regândește, de la capăt, întreaga poeticitate în articulațiile ei, propunând o operă de o mare profunzime și originalitate, [...] descoperă poezia într-un «loc» nou, cu care nu eram obișnuiți". (Ștefania Mincu).

"POVESTE SENTIMENTALĂ"

de Nichita Stănescu
(autor canonic)

- perioada postbelică -
- artă poetică erotică neomodernistă -
- poezie lirică -
- lirism subiectiv -
- tema: Iubirea -

"O viziune a sentimentelor" (1964) este primul volum notabil din lirica lui **Nichita Stănescu (1933 – 1983),** prin magia ludică, muzicalitatea imprevizibilă a versurilor şi mai ales prin "suavitatea dinamică, şocantă, răsturnătoare de perspective" a poeziei. (Eugen Simion) Poemul "Poveste sentimentală" nu se înscrie însă în erotismul stănescian, titlul "răsturnând" sensul explicit al textului liric. "Povestea" este o spiritualizare lingvistică, o "aventură a cuvântului", depistabilă abia în ultimele versuri ale poeziei.

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică poetului Nichita Stănescu, a cărui interpretare implică transparenţa imaginilor şi originalitatea metaforelor, prin ***funcţia expresivă şi estetică a cuvântului şi sunetelor.***

Poet neomodernist, Nichita Stănescu a scris "un imn involuntar dedicat Maiestăţii sale Cuvântul şi antinomiilor lui Necuvântul" (C-tin Crişan), o poezie originală prin expresivitate şi imagistica de o transparenţă surprinzătoare.

Lirismul subiectiv domină poezia, confirmând prezenţa eului liric prin ***mărcile lexico-gramaticale*** de ***persoana I*** ale ***verbelor*** "vedeam", "stăteam", "înfigeam", "iubeam" ale ***pronumelor care definesc şi adresarea directă:*** "eu", "tu", "ne", "mi-", "te" etc.

Poezia "Poveste sentimentală" nu este structurată în strofe, **incipitul** sugerând urmarea unei acţiuni, a unui sentiment, a unei emoţii: "Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des." Întâlnirea cuplului este atemporală, "Eu stăteam la o margine-a orei,/ tu - la cealaltă" şi are semnificaţia spirituală a unui act artistic, exprimată printr-o comparaţie: "ca două toarte de amforă".

Cuvintele, ipostaze ale îndrăgostiţilor, devin tandre, magice prin zborul lor fluidic şi influenţează în egală măsură pe fiecare dintre cei doi "poli" ai iubirii: "Numai cuvintele zburau între noi,/ înainte şi înapoi". Sentimentul iubirii este identificat cu vârtejul cuvintelor care au forţă imploratoare ("îmi lăsam un genunchi, /iar cotul mi-l înfigeam în pământ"), comparabilă cu viguroasa călcătură a leului: "Vârtejul lor putea fi aproape zărit,/ şi deodată,/ îmi lăsam un genunchi, /iar cotul mi-l înfigeam în pământ,/ numai ca să privesc iarba-nclinată/ de căderea vreunui cuvânt, ca pe sub laba unui leu alergând."

Însufleţitorul avânt al cuvintelor, care sunt măşti ale îndrăgostiţilor şi adevăraţii protagoniştii ai demersului liric, este reluat în finalul poeziei, în versuri uşor modificate: "Cuvintele se roteau, se roteau între noi,/ înainte şi înapoi,/ şi cu cât te iubeam mai mult, cu atât/ repetau, într-un vârtej aproape văzut,/ structura materiei, de la-nceput." ***Versul-laitmotiv*** "înainte şi înapoi" amplifică, prin adverbele antitetice, logosul erotic. evidenţiind reciprocitatea necesară şi infailibilă a sentimentelor. Combustia iubirii naşte o energie ce intensifică apropierea cuvintelor de Geneză, "structura materiei, de la-nceput", vârtejul lor se vizualizează, "putea fi aproape zărit" sau "un vârtej aproape văzut".

Logosul şi Erosul se armonizează în această "Poveste sentimentală", care însă este lipsită de patetism, de sentimentalismul siropos obişnuit, particularizând un erotism spiritualizat până la zborul cuvintelor născute odată cu revelaţia iubirii ori destinate în recrearea materiei la Facerea lumii.

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Expresivitatea poeziei este susţinută de marea frecvenţă a predicatelor, care conferă dinamism textului liric, însuşi sentimentul concretizându-se în verb. ***Imperfectul***, timpul dominant al verbelor, exprimă o permanentizare a acţiunii, a sentimentului, a emoţiei, a forţei cuvântului: "vedeam", "stăteam", "zburau", "putea", "lăsam", "înfigeam", "se roteau", "te iubeam", "repetau". Singurul verb la ***conjunctiv prezent***, " să privesc", învederează dorinţa idilică, forţa cuvântului erotic.

Sugestia demersului erotic se distinge prin ***metafora*** timpului spiritual, "o margine-a orei", prin ***comparaţiile*** "ca două toarte de amforă", "ca pe sub laba unui leu alergând".

Remarcabil este ***lirismul subiectiv***, cele două personaje, "eu/ tu", se află de o parte şi de alta a timpului erotic vizualizat "între noi" prin cuvintele ce se rotesc şi se repetă fascinant şi extatic.

Ingambamentul prozodic ilustrează perspectiva neomodernistă a liricii ca şi ***absenţa rimei***, iar ***măsura*** variază, în funcţie de configurarea ideilor, de la 5 la 13 silabe.

Noutatea poeziei lui Nichita Stănescu este incontestabilă, imaginând "o lume a stărilor de suflet substanţială, densă, în care sentimentele se ating, se lovesc şi se rănesc." Volumul "O viziune a sentimentelor" cuprinde poeme de o profundă originalitate, este peste tot "o atingere atât de vibrantă cu lumea, încât obiectele ce izvorăsc, fragede, pure, matinale, din spuma imaginaţiei sunt în acelaşi timp foarte materiale şi aproape transparente [...] poetul nu vede pur şi simplu lumea din jur, nu aude, nu miroase, nu pipăie fiinţele, materiile, lucrurile: el este însuşi văzul, auzul, mirosul, pipăitul, organ senzorial imens şi multiplu". (Nicolae Manolescu, "Literatura română postbelică")

"ÎN DULCELE STIL CLASIC"

de Nichita Stănescu

(autor canonic)

- perioada postbelică -

- artă poetică erotică neomodernistă -

- poezie lirică -

- lirism subiectiv -

- tema: Iubirea -

Poezia face parte din volumul "În dulcele stil clasic", căruia i-a dat şi titlul, publicat în **1970**. În poeziile acestui volum, Nichita Stănescu se întoarce cu veselie spre lirismul clasic, creând adevărate parodii ale stilurilor sau temelor din poeziile tradiţionale, îmbrăcând formele bine cunoscute de romanţă, baladă, poem eroic ori madrigal.

Poezia "În dulcele stil clasic" este o creaţie "lirică galantă - sinteză între elegantul stil trubaduresc şi lamentaţiile amoroase din timpul lui Ienăchiţă Văcărescu – supusă de Nichita Stănescu unui [...] tratament de regenerare-caricaturizare". (Al.Ştefănescu)

Spre deosebire de viziunea sentimentului de iubire din poezia "Leoaică tânără, iubirea", unde dragostea este devoratoare, agresivă şi bulversantă, în poezia "În dulcele stil clasic", iubirea este caricaturizată, persiflată, minimalizată după modelul liricii siropoase a poeţilor Văcăreşti, care motivează şi **semnificaţia titlului**: "Mai speculativ şi cu o metaforă mai abruptă, Nichita Stănescu pune în versuri ah-ul şi oh-ul lui Ienăchiţă Văcărescu şi varsă cu prefăcătorie lacrimi în nişte jălalnice romanţe de o simplitate rafinată." (Eugen Simion)

Din ***perspectivă neomodernistă***, ***imaginarul poetic*** transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică poetului Nichita Stănescu, a cărui interpretare implică transparenţa imaginilor şi originalitatea metaforelor, prin ***funcţia expresivă şi estetică a cuvântului şi sunetelor.***

Lirismul subiectiv se defineşte prin ***adresarea directă*** către iubita imaginară, -vocativul "domnişoară"- şi ***mărcile lexico-gramaticale de persoana a II-a***, reprezentate de pronumele "tău", devenit ***laitmotiv***: "pasul tău", "mersul tău". Prezenţa eului liric este atestată de ***mărcile lexico-gramaticale*** ale ***verbelor şi pronumelor la persoana I***: "îmi este foarte rău", "stau", "zic", "eu", "-mi".

Tema poeziei este erotică, dar iubirea nu mai este o "leoaică tânără", o energie ce poate reordona universul, ci devine aici un simplu pretext liric, un sentiment întâmplător, trecător şi nesemnificativ, metafora iubirii fiind sugestivă pentru sensul emoţiei efemere: "Pasul tău de domnişoară".

Ideea poetică exprimă nepăsarea, îndiferenţa jovială a eului liric pentru iubirea pasageră şi convenţională.

(Structură, semnificaţii, limbaj poetic)

Poezia **"În dulcele stil clasic"** este alcătuită din **patru catrene şi un vers liber**, ce se constituie într-o concluzie referitoare la efemeritatea timpului în relaţie directă cu sentimentul de iubire, la fel de trecător, "Pasul trece, eu rămân".

Prima strofă ilustrează ideea conform căreia iubirea suavă este o "galanterie" a naturii, care a născut-o din mineral, "Dintr-un bolovan coboară", ori din vegetal, "Dintr-o frunză verde, pală", sentimentul fiind exprimat printr-o ***metaforă*** care sugerează vremelnicia acestui sentiment uman: "pasul tău de domnişoară". Aşadar, viziunea despre iubire este aceea de sentiment trecător, poetul nu mai este un "centrum mundi" capabil să reordoneze lumea după legi proprii, ca în "Leoaică tânără, iubirea", ci contemplativ, privind ivirea iubirii ca pe ceva exterior eului liric:

"Dintr-un bolovan coboară
pasul tău de domnişoară.
Dintr-o frunză verde, pală
pasul tău de domnişoară."

Strofa a doua sugerează plasarea iubirii într-o "înserare-n seară", sentimentul fiind perceput superficial și efemer ca un "pas de domnișoară", care trece la fel de repede cum a venit, "dintr-o pasăre amară":

"Dintr-o înserare-n seară
pasul tău de domnișoară.
Dintr-o pasăre amară
pasul tău de domnișoară."

Versul "Pasul tău de domnișoară" este o ***metaforă*** care semnalează ideea efemerității iubirii și accentuează concepția prin ***laitmotiv***, fiind reiterat de patru ori în primele două strofe.

Strofa a treia exprimă aceeași idee a unui sentiment superficial, care durează puțin, numai "o secundă, o secundă", din care cauză poetul are un ton persiflant, "inima încet mi-afundă". Ca și în "Leoaică tânără, iubirea", sentimentul are conotații ***cromatice***, "el avea roșcată fundă", în cealaltă poezie iubirea fiind o "leoaică arămie":

"O secundă, o secundă
eu l-am fost zărit în undă.
El avea roșcată fundă.
Inima încet mi-afundă."

Strofa a patra îl așază pe poet în ipostaza unui suflet împovărat parcă de maledicție, "blestemat și semizeu", deoarece eul liric înregistrează, "parcă pe timpanul meu", finalizarea iubirii care nu mai este un sentiment profund, "mai rămâi cu mersul tău" și de aceea nu simte emoție și nici bucurie, ci este persiflant, "căci îmi este foarte rău", cu trimitere discretă către stările de chinuri și leșinuri provocate de dragoste, din poeziile Văcăreștilor:

În **ultima strofă**, eul liric reiterează atitudinea contemplativă -"Stau întins și lung și zic"-, viziunea iubirii este una exterioară și nu o stare interioară, profundă, generatoare de energii. Atât sentimentul de dragoste, cât și iubita sunt minimalizate, ironizate, "Domnișoară, mai nimic/ pe sub soarele pitic", întocmai ca în poezia clasică pe care o parodiază.

Versul liber din **finalul** poeziei sugerează scurgerea timpului tot prin imagine cinetică, "Pasul trece eu rămân", la fel ca în poezia "Leoaică tânără, iubirea" -"încă-o vreme,/şi-ncă-o vreme...", cu deosebirea că dacă în această ultimă poezie iubirea, ca forţă esenţială a spiritului, învinge timpul, în "dulcele stil clasic" dragostea este perisabilă, poetul rămâne impasibil, deloc marcat de acest sentiment, altă dată atât de bulversant.

Limbajul artistic este voit convenţional, sugestiv pentru o parodie a liricii galante, în care poetul se lamentează şi se văicăreşte. ***Epitetele cromatice***, "frunză verde", "roşcată fundă","soarele pitic, aurit şi mozaic", ***aliteraţia*** "înserare-n seară", precum şi ***registrul oralităţii*** cu iz ***preromantic***, "domnişoară", "îmi este foarte rău" accentuează stilistic apartenenţa la lirismul clasicist.

În concluzie, Nichita Stănescu conferă modernitate stilului prin metafora sugestivă a iubirii, "pasul tău de domnişoară", prin ***epitetele*** inedite "frunză verde, pală", "roşcată fundă") şi prin ritmul şi muzicalitatea de tip folcloric a versurilor.

"Poezia «În dulcele stil clasic» probează din plin disponibilităţile lirice ale lui Nichita Stănescu şi este nu doar un exerciţiu de stil, după tipare clasice, ci chiar un model poetic de o deplină viabilitate expresivă." (Iulian Boldea)

"CÂNTEC"

de Nichita Stănescu
(autor canonic)

- perioada postbelică -
- artă poetică erotică neomodernistă -
- poezie lirică -
- lirism subiectiv -
- tema: Iubirea -

Poezia lui **Nichita Stănescu (1933 – 1983)** este dominată de tema timpului devastator, existența putând fi salvată numai de cuvinte, singurele care dăinuie "în cetatea eternă a verbului divin". Pentru Nichita, Cuvântul are materialitate, fiind "preumblare prin sinele lucrurilor", iar Poezia e definită ca "aventura cuvântului", aşadar Poezia este comunicarea Sinelui cu Sine, prin Cuvânt. Lumea, ca atare, nu există în afara cuvântului, ci se manifestă prin revelarea eului, a cunoaşterii de sine. În "Cartea de recitire", Nichita Stănescu identifică vorbirea, cuvântul cu obiectele, altfel spus, cuvintele au materialitate: "Între actul vorbirii şi cel al apucării unui obiect cu mâna nu era nicio diferență [...]. Între mâna copilului şi limba lui nu e nicio diferență. Limba lui are cinci degete, ca şi mâna lui, şi apucă la întâmplare cu ea orice obiect abstract, cu aceeaşi dibăcie cu care apuci un fruct sau o surcea".

Volumul "Sensul iubirii" (1960) constituie debutul lui Nichita Stănescu, dar consacrarea definitivă a valorii şi originalității poetului o decide al doilea volum, apărut în **1964** şi intitulat **"O viziune a sentimentelor"**, din care face parte poezia **"Cântec".**

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică lui Nichita Stănescu, a cărei interpretare implică reflectarea sensibilă în poezie, prin ***funcția expresivă şi estetică a cuvântului şi sunetelor.*** Propriu oricărei **arte poetice**, **lirismul subiectiv** se manifestă şi în această poezie, confirmând

prezența eului liric prin ***mărcile lexico-gramaticale*** reprezentate de ***verbele și pronumele la persoana I*** - "să spunem", "să vorbim", "sunt", "meu", "mele" ***prin adresarea directă și verbul la persoana a II-a*** "ești".

Tema poeziei sintetizează sugestiv ***iubirea*** prin "elogiul stării de *a fi*", întrucât miracolul existenței este ***nașterea***.

(Structură, semnificații, limbaj poetic)

Poezia reflectă ***lirismul subiectiv*** și este structurată în **patru secvențe lirice,** corespunzătoare celor patru strofe inegale ca număr de versuri.

Strofa întâi. ***"Cea mai mare victorie a omului este nașterea"***, spunea Nichita Stănescu, iar acest fapt este "atât de mirabil (minunat, extraordinar - *n.n.*), încât este mai degrabă asemuitor întâmplării decât legii". Această concepție este reflectată încă din **incipitul poeziei,** întâmplarea de a exista fiind miracolul suprem în existența eului liric: "E o întâmplare a ființei mele". Consecința firească a viețuirii este marcată prin ***două puncte***, pentru a explica fericirea ca stare superioară a spiritului, copleșitoare și sublimă, fiind cu mult mai puternică decât trupul omului: "E o întâmplare a ființei mele:/ și-atunci, fericirea dinlăuntrul meu/ e mai puternică decât mine, decât oasele mele". Îmbrățișarea iubitei este comparabilă cu extazul iubirii, trăirea fiind dureros de intensă și minunată totodată: "oasele mele/ pe care mi le scrâșnești într-o îmbrățișare/ mereu dureroasă, minunată mereu".

Strofa a doua pledează pentru ***dialog*** între îndrăgostiți, reliefând alt miracol al existenței umane, acela al ***rostirii cuvintelor, al comunicării***: "Să stăm de vorbă, să vorbim, să spunem cuvinte". Cuvintele atotputernice sunt "lungi, sticloase, ca niște dălți" și, în acțiunea lor decisivă pot schimba percepția asupra lumii, despică *apele* - "fluviul rece de delta fierbinte"- , *timpul* - "ziua de noapte" și *piatra* cea mai dură, "bazaltul de bazalt":

"Să stăm de vorbă, să vorbim, să spunem cuvinte
lungi sticloase ca niște dălți ce despart
fluviul rece de delta fierbinte,
ziua de noapte, bazaltul de bazalt."



Invocația de la începutul **strofei a treia** se adresează ***fericirii***, stare interioară către care aspiră orice îndrăgostit. Iubirea este aceeași dintotdeauna, dar se manifestă în mod diferit în funcție de fiecare om și în concordanță cu evoluția spirituală a omenirii. Eul liric este cuprins de o energie exuberantă, care-l face să atingă înălțimi nebănuite: "Du-mă fericire, în sus și izbește-mi/ tâmpla de stele, până când/ lumea mea prelungă și în nesfârșire/ se face coloană sau altceva/ mult mai înalt și mult mai curând.". Aspirația către fericirea supremă este o țâșnire, un elogiu adus iubirii, "lumea" interioară a eului liric devine "coloană sau altceva/ mult mai înalt, și mult mai curând".

Ultima strofă începe cu o ***adresare directă*** și se fundamentează pe ***relația de simetrie*** a primului și ultimului vers, având rol de ***laitmotiv***: "Ce bine că ești, ce mirare că sunt!// a minunii că ești, a-ntâmplării că sunt."

"Ce bine că ești, ce mirare că sunt!
Două cântece diferite, lovindu-se, amestecându-se,
două culori ce nu s-au văzut niciodată,
una foarte de jos, întoarsă spre pământ,
una foarte de sus, aproape ruptă
în înfrigurata, neasemuita luptă
a minunii că ești, a-ntâmplării că sunt."

Perechea de îndrăgostiți presupune două ființe distincte, fiecare cu propria personalitate, ilustrate prin numeral: "*Două* cântece diferite"; "*două* culori ce nu s-au văzut niciodată"; "*una* foarte de jos [...]/ *una* foarte de sus". Lupta neasemuită dintre minune și întâmplare se duce prin cuvinte, sugerându-se o bătălie cu sine însuși pentru aspirația către cunoaștere: "Eu te cunosc deși nu te pot elucida pentru că aparții unui limbaj desăvârșit, spre care limbajul de acum aspiră. [...] eu te cunosc prin poezie, tocmai de aceea am inventat poezia ca pe un organ al evoluției simțurilor omului. Desigur, poezia nu este perfectă până când tu nu vei fi elucidat." (Nichita Stănescu)

Poezia de dragoste stănesciană pulsează sub inegalabilul lirism purificat prin "suferințele trupului, eliberat de chinurile

sufletului, ridicat în sfera durerilor abstracte ale minții [...]. Pentru Nichita Stănescu, amorul e un timp miraculos pentru rostire, iubirea un lung prilej pentru cuvinte". (Alexandru Condeescu)

Limbajul artistic stănescian este inconfundabil, în principal prin aventura cuvântului, "arta expresiei multiplicând valorile și plurivalența sensurilor" (Ion Rotaru).

Verbele cu nuanță violentă, "scrâșnești" (oasele), "izbește-mi" (tâmpla), "lovindu-se" (cântece), simbolizează puternica energie degajată de sentimentul de iubire de care se simte năpădit eul liric, starea lui interioară fiind intens tulburată de fericirea erotică. ***Verbele la modul imperativ*** sau la ***conjunctivul*** cu nuanță poruncitoare sugerează faptul că iubirii nu i te poți împotrivi, ea se impune necondiționat, ca o necesitate absolută a spiritului: "Du-mă" (fericire); "izbește-mi" (tâmpla), "să stăm", "să vorbim", "să spunem".

Versul exclamativ "Ce bine că ești, ce mirare că sunt!" exprimă bucuria extatică a eului liric pentru miracolul viețuirii și al iubirii, uimirea privind minunea "de a fi", "de a iubi".

Poezia "Cântec", aparținând volumului "O viziune a sentimentelor" (1964), este prima dintre cele ***șaisprezece creații cu același titlu***, pe care Nichita Stănescu le-a adunat, alături de alte poezii, în antologia întocmită de el însuși, "Starea poeziei", apărută în 1975. Inconfundabilul Nichita Stănescu este, fără îndoială, "artistul cuvântului înnăscut și înlănțuit definitiv în mrejele celui mai pur lirism".(Ion Rotaru)

"LECŢIA DESPRE CUB"

de Nichita Stănescu
(autor canonic)

- perioada postbelică -
- artă poetică neomodernistă -
- poezie lirică -

Diversitatea stilurilor în lirica lui **Nichita Stănescu (1933-1983)** conferă omogenitate întregii creaţii, volumul **"Opere imperfecte" (1979)** definind perfecţiunea ca relaţie între opera artistică şi creatorul său. **"Lecţia despre cub"** se află în deschiderea volumului, iar **"Lecţia despre cerc"** în final, sugerându-se astfel simbolistica perfecţiunii şi inefabilului prin cele două forme geometrice desăvârşite în plan spaţial şi situate simetric în carte.

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică poetului Nichita Stănescu, prin impersonalizarea imaginilor şi originalitatea metaforelor, prin ***funcţia expresivă şi estetică a cuvântului şi sunetelor.***

Poet neomodernist, Nichita Stănescu se defineşte spiritual ca "o conştiinţă artistică ce regândeşte, de la capăt, întreaga poeticitate în articulaţiile ei, [...] cât şi un «sistem» coerent de a înţelege poezia, bazat pe un efort creator îndelung şi pe o vastă cultură", creând o operă de "o mare profunzime şi originalitate" (Ştefania Mincu).

Lirismul obiectiv domină poezia, prin ***impersonalitatea verbelor de persoana a III-a, aflate la diateza reflexivă,*** "se ia", "se ciopleşte", "se lustruieşte", "se răzuieşte", "se taie", iar finalul se caracterizează prin verbele la modul condiţional-optativ, timpul perfect: "ar fi fost", "n-ar fi avut".

Tema poeziei o înscrie între artele poetice, întrucât ca şi "Către Galateea", învederează relaţia dintre artist şi opera sa, receptată de cititor cu emoţia desăvârşirii.

Titlul exprimă transparent "tonul didactic" al construirii unei creații, prin respectarea etapelor cuvenite în vederea atingerii perfecțiunii, atunci când se pornește la înfăptuirea unei lucrări.

(Structură, semnificații, limbaj poetic)

Poezia "Lecția despre cub" nu este structurată în strofe, dar se pot distinge **trei secvențe poetice**, în funcție de etapele perfectării unei creații artistice și **două versuri** de legătură, care motivează finalul.

Incipitul este reprezentat de prima indicație referitoare la "materialul" din care urmează să se desăvârșească opera, parcurgând riguros stadiile de lucru: "Se ia o bucată de piatră". Perfecțiunea cubului este fezabilă dacă se respectă anumite virtuți artistice, cioplirea cu o daltă de sânge sugerând o relație organică între făuritor și produsul rezultat, ca simbol al vitalității: "se ciopleşte cu o daltă de sânge". După ce "se lustruieşte cu ochiul lui Homer", pentru a ajunge la esența creației nemuritoare, "se răzuieşte cu raze" pentru a-i conferi strălucire sacră, activitatea putând continua "până când cubul iese perfect" și artistul simte că opera s-a finalizat.

În **secvența următoare** iradiază satisfacția extaziantă și încărcată de ***iubire*** pentru creația cu totul excepțională, care stârnește admirația celor apropiați ("gura ta"), adorația publicului ("gura altora") și, mai ales, desfătarea spiritelor nobile ("gura infantei"): "După aceea se sărută de nenumărate ori cubul/ cu gura ta, cu gura altora/ și mai ales cu gura infantei". Bucuria desăvârșirii este plină de entuziasm, iar artistul se încarcă emoțional cu satisfacția împlinirii spirituale că a atins idealul estetic prin propria menire.

Odată finalizat actul artistic și consumată exaltarea izbânzii, se întâmplă, ca și în viață, să fie observate atitudini de indiferență față de perfecțiunea creației, care nu este percepută ca atare de către toți receptorii, idee ilustrată prin versurile de legătură: "După aceea se ia un ciocan/ și brusc se sfărâmă un colț de-al cubului". Dezamăgirea artistului modifică radical aspectul lucrării, gestul

sfărâmării cubului la un colț sugerând reacțiile oamenilor aflați în fața unei opere pe care nu o înțeleg ori cu care nu se armonizează în întregime simțul lor estetic. Ideea poetului s-ar putea interpreta și ca viziune rațională asupra lumii, conștientizând faptul că nu există perfecțiune în Univers și că o lucrare artistică destinată percepției umane nu poate și nici nu trebuie să fie pe placul tuturor pentru a rezista curgerii timpului, pentru a-și certifica valoarea și a o uniciza.

Finalul poeziei configurează persiflarea artistului, care s-a dăruit cu patimă lucrării măiestrit realizate, atitudine întemeiată față de superficialitatea oamenilor incapabili să se încarce spiritual de perfecțiunea unei opere de artă: "Toți, dar absolut toți, zice-vor:/ - Ce cub perfect ar fi fost acesta/ de n-ar fi avut un colț sfărâmat". Reiterarea pronumelui "toți" și absolutizarea potențialului public facil, care ar putea aprecia numai forma, aparența strălucitoare și nu esența, integritatea creației, accentuează opoziția incontestabilă dintre artist și masa oamenilor comuni, lipsiți de capacitatea receptării valorilor infailibile. Sigur că se pot face tot felul de interpretări speculative despre atitudinea artistului față de propria operă, care, odată terminată, stârnește tot felul de comentarii, multe fiind formale, stângace sau stupide, aprecierile frizând ignoranța și, de ce nu, invidia celorlalți.

Expresivitatea poeziei este dată de ***reflexivitatea verbelor impersonale***, care au efect de generalizare a instrucțiunilor necesare în vederea desăvârșirii unei creații: "se ia", "se ciopleşte", "se lustruiește", "se răzuiește", "se taie" "se sărută". Se remarcă în final ***verbele la viitorul inversat***, "zice-vor" și ***la condițional-optativ***, "ar fi fost", "n-ar fi avut", sugerând ideea că perfecțiunea nu poate fi atinsă, din cauza condiției umane limitate atât în artă, cât și în viață.

În nota specifică a liricii stănesciene se include ***ambiguitatea*** verbului "se răzuiește" și ***aliterația*** "cu raze", ***sugestia*** textului, conducând către interpretarea că orice demers artistic presupune talent sacru, strălucire spirituală pentru a putea atinge desăvârșirea în creație.

Perspectiva neomodernistă a poeziei se defineşte şi din punct de vedere ***prozodic***: versurile au ***măsură variabilă*** (8-18 silabe), ***nu au rimă*** şi sunt construite prin ***ingambament***.

În concluzie, ***"Lecţia despre cub"*** are semnificaţii transparente pentru titlul volumului ***"Opere imperfecte"***, în deschiderea căruia se află această poezie, iar cealaltă creaţie, ***"Lecţia despre cerc"***, din finalul cărţii, completează simetric şi armonios concepţia despre lume şi viaţă, despre menirea artistului şi rolul creaţiei poetice, idei pe care Nichita Stănescu le-a exprimat într-un limbaj inconfundabil, cu "metafore surprinzătoare, insolite, uşor de recunoscut." (Nicolae Manolescu)

MARIN SORESCU

(1936-1996)

- autor canonic -

UNIVERSUL POETIC

(Particularităţi ale creaţiei poetice)

Marin Sorescu s-a născut la **19 februarie 1936** în comuna Bulzeşti din judeţul Dolj şi a urmat liceul la "Fraţii Buzeşti" din Craiova, apoi Şcoala Medie Militară din Predeal, absolvită în 1954. Frecventează cursurile Facultăţii de Filologie din Iaşi şi se stabileşte la Bucureşti, unde face o carieră literară rapidă, atât ca poet, cât şi ca romancier, dramaturg, traducător şi eseist.

Debutează editorial cu **volumul de versuri** satirice **"Singur printre poeţi"** din **1964**, la vârsta de 28 de ani. Până la moartea sa, la **8 decembrie 1996**, publică încă 23 de volume de poezie, fiind premiat de Uniunea Scriitorilor pentru şase dintre ele. Printre volumele mai cunoscute, se pot aminti: ***"Poeme"*** (1966), ***"Moartea ceasului"*** (1967), ***"Tinereţea lui Don Quijote"*** (1968), ***"Tuşiţi"*** (1969), ***"Suflete, bun la toate"*** (1969), precum şi ciclul

alcătuit din 6 volume, intitulat *"La lilieci"* (1973-1998, apărute şi postmortem, numele fiind preluat de la un cimitir), *"Astfel"* (1973), *"Descântoteca"* (1975), *"Fântâni în mare"* (1982) etc. Pentru copii a scris celebrul volum de proză versificată - *"Unde fugim de acasă?"* (1967) şi *"Cirip-ciorap"* (1993).

În **dramaturgie**, Marin Sorescu abordează teatrul poetico-parabolic în trilogia **"Setea Muntelui de sare"** (1974), care cuprinde piesele "*Iona*" (1968), "*Paracliserul*" (1970 şi "*Matca*" (1973). Piesele istorice ca şi cele de viaţă contemporană se caracterizează prin ironie şi persiflare, atitudini specifice acestui autor: ***"Răceala"*** (1976), ***"A treia ţeapă"*** (1980), ***"Vărul Shakespeare"*** (1990) ***"Există nervi"*** (1968), ***"Pluta meduzei"*** (1974), ***"Casa evantai"*** (1982), ***"Lupoaica mea"*** (1994).

În **proză**, a scris două romane - ***"Trei dinţi din faţă"*** (1977), ***"Viziunea vizuinii"***(1982) - şi mai multe volume de eseuri: ***"Teoria sferelor de influenţă"*** (1969),***"Insomnii"*** (1971), ***"Uşor cu pianul pe scară"*** (1985).

După moartea sa, au fost găsite **cincisprezece volume** cuprinzând poezie, eseuri, un roman şi jurnalul, rămase în manuscris.

Apariţia primului volum de poezii parodice, **"Singur printre poeţi"** din **1964**, constituie, în confruntările anilor '60, un eveniment spectaculos. Poetul Marin Sorescu are o forţă înnoitoare, confirmată şi de volumele ce au urmat. Poeziile lui sunt nu numai nişte creaţii vesele, parodice şi nicidecum facile cum ar putea părea, ci au substanţă meditativă şi dramatică, o "vervă malițioasă [....] pe fond de ironie amară" (Dumitru Micu) sau cum însuşi mărturiseşte: "tumbe printre silogisme".

Temele grave ca moartea, timpul, solitudinea, dezgustul, prostia sunt percepute în ***spirit ludic, ironic, caricatural, ostentativ zeflemist***. Având un mare succes la public, Marin Sorescu a impus mai degrabă un stil decât o viziune şi a contrazis prejudecăţile de a trata cu sobrietate teme existenţiale, reuşind ca, prin denunţarea automatismelor şi convenţionalismelor, să pună în lumină natura umană. Astfel,

poezia *"Semne"* anulează ideea de sacru şi de "magie" în alcătuirea lumii şi emană o percepţie a umanului banală şi absurdă totodată: "Dacă te întâlneşti cu un scaun,/ E semn bun, ajungi în rai,/ Dacă te-ntâlneşti cu un munte,/ E semn rău, ajungi în scaun./ Dacă te-ntâlneşti cu carul mare,/ E semn bun, ajungi în rai./ Dacă te-ntâlneşti cu un melc/ E semn rău, ajungi în melc.[...] Dacă mori,/ E semn rău// Fereşte-te de acest semn/ Şi de toate celelalte."

***Parodiile din primul volum, "Singur printre poeţi" (1964)**, create în spirit ludic şi ironic, au atras imediat atenţia publică şi au captivat un număr mare de cititori. Sorescu parodiază creaţii ale marilor poeţi români şi străini, între care: Alexandru Macedonski, Tudor Arghezi, Nichita Stănescu, A.E.Baconski, Mihai Beniuc, Alexandru Andriţoiu, La Fontaine, Charles Baudelaire etc.

Parodierea poemului "Noapte de decemvrie" al lui Alexandru Macedonski, prin poezia ***"Noapte de octombrie"***, ironizează aspiraţia spre nemurire a acestui poet şi damnarea artistului, în general: "Azi-noapte, pe la două, visasem că-nviasem,/ Prin nu ştiu ce minune, nu pot să-i explic felul,/ Dar ştiu că mă trezisem, de-odat, şi mă sculasem,/ Coşciug, cavou, morminte în urmă le lăsasem/ Şi mă-ntorceam acasă, pe gânduri, de la Belu. [...] Crezând că după moarte posteritatea dreaptă/ O să-i cinstească veacuri de-a rândul pentru faptă/ Râdeam precum beţivul care-a sorbit un deka,/ Ca un arab ce află că nu există Mecca [...] Mă îndreptam spre Belu în hohote râzând.../ Şi-astfel azi-dimineaţă m-am deşteptat plângând." Poezia ***"Ion şi ai lui"*** parodiază estetica urâtului şi lumea închisorilor din lirica lui Tudor Arghezi, însă se poate observa subtilitatea cu care Sorescu îl elogiază şi preţuieşte pe marele poet prin imitarea versificaţiei, prin limbajul oral, prin inversiunile specific argheziene: "Pipăind drumul cu vârful parului,/ Orbecăiau spre coteţul primarului [...] Ho! Ăsta-i coteţul şi-n gură/ Le-a şi venit gust de friptură./ Oare găinile acolo erau? [...] Doamne! Au simţit deodată că se îngroapă.../

Parcă au nimerit în nişte hârtoapă.../ I-au tras, dimineaţa, din coteţ cu-un laţ,/ Tăvăliţi prin găinaţ.// De când înjură la gherlă Ion cu ai lui/ Au scos găinile de zece ori pui."

Începând cu volumul "Poeme" (1966),** poeziile sunt dominate de ***ironie şi autoironie, sugerând, aparent, o îndoială a propriilor capacităţi, de aceea sunt construite pe principiul analogiei cu o poveste, o idee sau un autor foarte cunoscut. Astfel, poezia ***"Shakespeare"*** rememorează eroii de referinţă ai operei marelui scriitor (Hamlet, Iulius Caezar, Antoniu, Cleopatra, Ofelia, regele Lear, Richard al III-lea) folosind un ton neutru, dar care glorifică valoarea pieselor. Analogia dintre creaţia personajelor lui Shakespeare şi Facerea Lumii de către Divinitate eternizează opera shakespeariană: "Shakespeare a creat lumea în şapte zile./ În prima zi a făcut cerul, munţii şi prăpăstiile sufleteşti./ În ziua a doua a făcut râurile, mările, oceanele/ Şi celelalte sentimente/ [...] În ziua a treia a strâns toţi oamenii/ Şi i-a învăţat gusturile:/ Gustul fericirii, al iubirii, al deznădejdii,/ Gustul geloziei, al gloriei şi aşa mai departe,/ Până s-au terminat toate gusturile./ [...] Ziua a patra şi a cincea le-a rezervat râsului./[...] În ziua a şasea a rezolvat unele probleme administrative:/[...] În ziua a şaptea s-a uitat dacă mai are ceva de făcut./ Directorii de teatru şi umpluseră pământul cu afişe,/ Şi Shakespeare s-a gândit că după atâta trudă/ Ar merita să vadă şi el un spectacol.// Dar mai întâi, fiindcă era peste măsură de istovit,/ S-a dus să moară puţin."

Hexalogia "La lilieci" (1973-1998)** cuprinde poezii scrise într-un ***grai oltenesc, în care termenii regionali compun fraza ţărănească şi, totodată, un ***autobiografism*** cu tipuri umane şi evenimente/ năravuri din lumea satului: "Toate secretele ies acum la iveală, ca untdelemnul,/ Cine cu cine mai trăieşte, poveşti cu ibovnici, certuri pe mejdine,/ Tot ce a fost mai colorat în comună, de un an încoace" (***"La strigat"***). Este o lume în care comunicarea dintre "personaje" este familială, motivaţiile lor sunt un prilej de disecare a mentalităţii unei întregi colectivităţi. "Naratorul" Sorescu îl ia complice pe cititor căruia îi

împărtăşeşte aceste reconstituiri "tandre, pasionale, detaşate, cinice, ironice, scormonitoare, groteşti", iar satul natal, Bulzeşti, "devine un topos al completitudinii, o imagine holografică a Lumii, un spaţiu al coabitărilor neverosimile, al genezelor şi descendenţelor fabuloase." (Ion Buzera)

Poeziile din ultima parte a vieţii** au încărcătura unui tragism impresionant, provocat de înţelegerea profundă şi dureroasă a naturii omeneşti, a condiţiei de muritor a fiinţei umane, cum învederează poezia ***"Scară la cer": "Deşi am slăbit îngrozitor de mult,/ Sunt doar fantoma celui ce am fost,/ Mă gândesc că trupul meu/ Este totuşi prea greu/ Pentru scara asta delicată./ - Suflete, ia-o tu înainte,/ Pâş! Pâş!". Alteori, emoţia poetică se apropie de rugăciune, spiritul său liber şi "naiv" conferă poeziei o nouă dimensiune, tensionată şi febrilă: "E bine, Doamne,/ Că te-ai gândit la mine/ Şi nu l-ai ales pe altul/ Pentru delicata, înfricoşata/ Ta experienţă. [...]// Am căzut în păcatul trufiei,/ Iartă-mi-l mie,/ E uman/ Ia-ţi ochii şi de la celelalte păcate." (***"Mergând spre bine"***); "Doamne,/ Ajută-mă cât mai pot/ S-o duc.// Pune ordine-n mine,/ Împacă-mă cu lumea/ Şi cu minunea vieţii." (***"O rugăciune a inimii"***)

Lirica sorescianā a stârnit destule controverse între literaţii vremii. Astfel, Mircea Cărtărescu nu "gustă" creaţiile poetice ale hexalogiei şi afirmă că "un singur poem [...], oricare, spune tot ce a avut poetul de spus. [...] «La lilieci» poate fi o scriere postmodernă, dar te întrebi dacă ea este şi poezie.". De parcă ar răspunde unor opinii defăimătoare, Marin Sorescu îşi apără creaţia, despre care scrie în poezia ***"Jurnal intim"***: "Puţin îmi pasă mie/ De noutăţile voastre./ Eu vin cu noutăţile mele."

Scriitor total, Marin Sorescu are o inteligenţă speculativă care-l particularizează în literatura română, aşa cum consideră criticul Ion Negoiţescu: "Mai mult filozofic decât estetic, parodicul sorescian, cu răsfrângere complexă, nu va fi niciodată în căutare de modele literare, pe care să le ia în deriziune prin denaturarea sau exagerarea conţinutului lor. Modelele sale sunt fie creaţia spirituală ca atare, [...] fie diferite aspecte umane, existenţiale sau sociale, domestice sau istorice."

În studiul intitulat "Despre poezie", Nicolae Manolescu analizează ineditul liricii lui Marin Sorescu şi descoperă profunzimile ei bine ascunse: "Poetul şi-a creat o formulă proprie, uşor de recunoscut şi de imitat. În ciuda faptului că poeziile îşi ţin la vedere mecanismul, nu există un acord clar în părerile criticii despre ele. Facilitatea se dovedeşte înşelătoare şi, când eşti mai convins că le-ai descoperit secretul, constaţi că ele îţi scapă printre degete. [...] Dar dacă zgâriem cu unghia stratul de deasupra imaginilor, observăm că realitatea aceasta familiară e un simplu decor de carton, montat grijuliu pe o scenă de teatru, pe care se desfăşoară un spectacol demult cunoscut, cu personaje mitice, ale căror replici răsună de mii de ani în urechile culturii europene."

"ECHERUL"

de Marin Sorescu

(autor canonic)

- perioada postbelică -

- poezie neomodernistă -

- poezie lirică -

Marin Sorescu (1936-1996) a debutat cu volumul de poezii parodice intitulat plastic **"Singur printre poeţi", publicat în 1964.** Înzestrat cu un spirit ironic şi ludic, gravele teme ale liricii sunt străbătute de aceeaşi tonalitate jucăuşă.

Poezia "Echerul" face parte din **volumul "Tuşiţi" din 1970** şi ilustrează ironia fermecătoare specifică scrierilor lui Marin Sorescu. Deşi în plină perioadă a neomodernismului, poezia sa păstrează fondul tradiţional al liricii, învelit într-o formă limpede şi încântătoare, în care versul este "scuturat de toate podoabele" şi "descreţeşte fruntea" (Eugen Simion).

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică artistului Marin Sorescu, a cărui interpretare implică reflectarea sensibilă în poezie a unor aspecte sociale, prin ***funcţia expresivă şi estetică a cuvântului şi***

sunetelor. **Poet neomodernist,** Marin Sorescu are "capacitatea excepţională de a surprinde fantasticul lucrurilor umile şi latura imensă a temelor comune" (G.Călinescu), printr-o caricaturizare a vieţii, a unor aspecte ale realului.

Lirismul subiectiv se manifestă în această poezie prin ***adresarea directă***, prin tonul gnomic către cititor, mărcile lexico-gramaticale fiind reprezentate de ***verbe la persoana a II-a***: "aşezi", "citeşti", "ascultaţi", "priviţi". **Lirismul obiectiv** este evident în enumerarea însuşirilor echerului, ca obiect foarte util în viaţa omului, prin ***verbele la persoana a III-a***: "devine", "se umflă", "sunt".

Titlul "Echerul" este o ***metaforă*** a perceperii vieţii de către oameni, care au cu toţii un şablon prin care privesc lumea înconjurătoare, instrument care-i lipseşte de bucuria şi satisfacţia cunoaşterii.

(Structură, semnificaţii, limbaj poetic)

Poezia "Echer" de Marin Sorescu este alcătuită din **cinci strofe** inegale ca mărime şi **două distihuri**, structură ce constiuie un argument pentru încadrarea poeziei în ***neomodernism***.

Strofa întâi exprimă o dublă utilitate a echerului, una firească, în matematică şi alta insolită, ca instrument literar. **Incipitul** este constituit dintr-o definiţie persiflantă a instrumentului matematic, "Echerul, folosit şi în matematică", conjuncţia "şi" fiind o înţepătură acidă a faptului că lumea se schimbă, că valorile care erau certe se diluează încet-încet înspre percepţia facilă:

"Echerul, folosit şi în matematică,
Devine tot mai mult
Un instrument literar."

În mod obişnuit, acest obiect este necesar în desenarea figurilor geometrice şi, aşa cum se explică în dicţionar, este folosit pentru construirea şi verificarea unghiurilor drepte sau pentru trasarea dreptelor paralele cu o anumită direcţie dată.

Poetul îi prevestește, însă, o altă întrebuințare, mai potrivită decât rostul adevărat, acela de "instrument literar".

Nota ironică specifică lui Marin Sorescu este evidentă în **distihul** următor, "Cu el poți citi cu succes/ O mulțime de opere", utilizarea instrumentului matematic în lecturarea literaturii șochează, însă se justifică în lumea contemporană, a cărei superficialitate restrânge interesul pentru cultură la o măsurătoare strictă și precisă.

În **strofa următoare,** printr-o ***adresare directă***, eul liric oferă cu ironie instrucțiunile de folosire a echerului în citirea operei literare. Așezat cu grijă pe prima pagină a cărții, echerul lasă vizibil numai textul din "afara liniilor lui/ De lemn."

"Îl așezi frumos
Pe prima pagină,
Și nu citești decât ce scapă
În afara liniilor lui
De lemn."

Citind numai ceea ce nu este acoperit de echer, ci doar ceea ce se poate citi în interiorul liniilor lui, poți să pierzi tocmai esența ideatică, deoarece este imposibil să potrivești locul exact care să delimiteze în interior substanța operei.

În **strofa a treia**, ideea citirii fugare, a șablonizării sensurilor literare se sugerează prin împuținarea cuvintelor din vocabularul oamenilor, ceea ce duce la superficialitate, la nepăsare față de instrucție.

"Împuținate,
Cuvintele se umflă
Ca niște broaște,
Sugând și sensul celor ascunse.
O jumătate de verb
Te face să urli
De acțiunea tuturor romanelor
Din viitorul deceniu."

Cuvintele "Împuținate" se deformează, se deturnează de la sensurile lor -"se umflă/ Ca niște broaște"-, pericolul fiind acela că se diminuează astfel "și sensul celor ascunse". Jumătatea de verb care se poate citi la marginea echerului te

incită, totuşi, "Te face să urli" şi să regreţi sfâşietor că nu mai poţi afla "acţiunea tuturor romanelor/ Din viitorul deceniu". Absenţa lecturii va avea repercusiuni dezagreabile, omul va fi mult mai incult ca astăzi, pentru că pe el nu-l vor mai interesa operele viitorului deceniu.

Ironia poetului devine acidă în **distihul** următor, când acţiunea echerului se extinde şi acţionează nu numai în ceea ce priveşte lumea cărţilor, ci şi în alte domenii ale vieţii cotidiene: "Apoi echerul se poate extinde/ Şi în viaţa de toate zilele." Superficialitatea receptării se extinde şi asupra existenţei umane, asupra tuturor aspectelor care compun viaţa de fiecare zi, din care poţi scăpa tocmai ceea ce este important.

În **strofa a patra**, echerul nu mai este un instrument privit cu amuzament, ci un simbol al spiritului limitat al oamenilor, care percep dogmatic, şablonat viaţa:

"Sunetele, imaginile, sufletele
Sunt exagerat de mari,
Ascultaţi vorbele cu echerul,
Priviţi spectacolele cu echerul."

Începând cu această strofă, ***persoana a doua singular este înlocuită cu persoana a doua plural***, deoarece referirea poetului iese din zona individului, a celui care intră în mod singular în contact cu textul literar şi se manifestă global, la nivelul societăţii în general. "Sunetele, imaginile, sufletele" devin "exagerat de mari". Din această cauză, atrage atenţia poetul cu sarcasm, ele ar trebui reduse, restrânse la banal, iar pentru aceasta, vorbele trebuie ascultate cu echerul şi spectacolul vieţii trebuie privit cu acelaşi instrument care limitează percepţia. O sugestie subtilă a imaginii exprimate poate fi insultătoare pentru oameni, sunetele, imaginile ajung prea mari faţă de sensibilitatea, interesul pentru conţinut care slăbesc atât de mult, încât nu mai pot umple sufletele.

Ultima strofă amplifică ironia ascuţită a poetului care îndeamnă oamenii să nu se "aventureze" într-o dragoste adevărată fără să aibă "un echer la butonieră":



"Nu vă aventuraţi
Într-o dragoste adevărată
Fără un echer la butonieră.
Şi de asemenea, seara, înainte de culcare,
Puneţi la capul patului un echer
Pentru visele voastre de aur."

Ultimele versuri evidenţiază un sarcasm amar al poetului, prin care se adânceşte incompatibilitatea dintre instrumentul matematic, ce măsoară rigid, stabilind cote exacte şi domeniul căruia i se aplică în mod cu totul nepotrivit: dragostea. Visurile pe care le au oamenii, unele foarte ambiţioase, "de aur", s-ar anula prin uniformizare, prin platitudine, de aceea poetul îndeamnă ironic: "Puneţi la capul patului un echer/ Pentru visele voastre de aur". Oamenii ar ajunge astfel ca nişte roboţi, fără personalitate, fără idealuri, fără străluciri spirituale, ducând o viaţă ternă, monotonă.

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Perspectiva neomodernistă a discursului liric este susţinută de ***sugestia*** creată prin ***metafora*** "echerului", imaginea transparentă a superficialităţii umane, a lipsei de interes pentru conţinut, pentru o cultură amplă. Instrumentul matematic profilează ***ambiguitatea stilistică*** a poeziei, prin echivocul lexical care insinuează lipsa interesului pentru lectură, ceea ce duce la ignoranţă. Sensul ambiguu al efervescenţei interioare reiese şi din ultima strofă, unde aceeaşi semantică echivocă trimite la idealurile "de aur" care n-ar trebui îngrădite.

Expresivitatea neomodernistă a poeziei este susţinută de registrul colocvial, care conferă persuasiune sfatului pe care eul liric îl dă cititorilor. Remarcabilă este coexistenţa ***verbelor la persoana a II-a şi a III-a***, precum şi faptul că ele nu sunt numeroase, ci utilizarea lor strict necesară argumentează împletirea armonioasă a lirismului subiectiv cu cel obiectiv: "aşezi", "citeşti", "ascultaţi", "priviţi"/ "devine", "se umflă", "sunt".

Referindu-se la lirica lui Marin Sorescu, criticul Marian Popa remarca: "Expresia simplă, tonul prozaic, familiar şi clar; e promovat poemul eseistic şi chiar didactic; din viaţa cotidiană sunt extrase poezia şi semnificaţiile generale, uneori prin asociaţii. Ulterior, întrebările se amestecă cu refuzurile, figurând o criză inteligentă a inteligenţei".

"SCARĂ LA CER"

de Marin Sorescu

(autor canonic)

- perioada postbelică -

- elegie neomodernistă -

- poezie lirică -

Poezia "Scară la cer" face parte din ultimul volum de poezii al lui **Marin Sorescu (1936-1996)**, intitulat sugestiv **"Puntea"**, întrucât aceste creaţii au fost dictate soţiei sale în timp ce poetul se afla pe patul de suferinţă, înaintea morţii. Simţindu-se pe "puntea" care leagă viaţa de moarte, Sorescu a avut tăria morală de a accepta ideea sfârşitului iminent şi de a-l exprima liric în această poezie.

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică artistului Marin Sorescu, a cărui interpretare implică reflectarea sensibilă a propriilor temeri, prin ***funcţia expresivă şi estetică a cuvântului şi sunetelor.*** Poet neomodernist, Marin Sorescu are "capacitatea excepţională de a surprinde fantasticul lucrurilor umile şi latura imensă a temelor comune" (G.Călinescu), printr-o persiflare a vieţii, a unor aspecte ale realului.

Lirismul subiectiv se manifestă în această poezie prin ***pronumele şi verbele la persoana I,*** "mi", "observ", "sunt", "mă gândesc" şi prin ***adresarea directă***, prin tonul implorator către propriul suflet: "- Suflete, ia-o tu înainte". **Lirismul obiectiv** este evident în descrierea senzaţiilor emoţionale de presimţire a

apropierii sfârşitului, prin ***verbele şi pronumele la persoana a III-a***: "atârnă", "se lasă", "se trimite", "se aruncă".

Sorescu întrezăreşte, în suferinţa sa, semne prevestitoare de moarte şi le interpretează liric, în stilul care-l defineşte şi îl singularizează printre poeţi. O pânză de păianjen ţesută într-un colţ al camerei de suferinţă, pe tavan, i se pare un semn premonitoriu, simţindu-şi sfârşitul din ce în ce mai aproape: "Un fir de păianjen/ Atârnă de tavan,/ Exact deasupra patului meu.// În fiecare zi observ/ Cum se lasă tot mai jos".

Agonia îi creează o percepţie profundă şi subtilă a înălţării sufletului, pentru care Divinitatea îi trimite "o scară" ce urcă "la cer", poetul fiind conştient că nu se poate opune morţii şi poruncii Dumnezeieşti: "Mi se trimite şi/ Scara la cer - zic,/ Mi se aruncă de sus!". Poetul simte, aşadar, chemarea şi izbăvirea trimise de Divinitate ca pe o salvare şi binecuvântare a sufletului.

Memorabile prin emoţia puternică pe care o transmit sunt versurile următoare, din care transpare, cutremurător, suferinţa provocată de boala necruţătoare a "celui ce am fost", al cărui trup slăbit de durere este totuşi prea greu pentru a se înălţa la cer: "Deşi am slăbit îngrozitor de mult,/ Sunt doar fantoma celui ce am fost,/ Mă gândesc că trupul meu/ Este totuşi prea greu/ Pentru scara asta delicată".

Ultimele versuri sunt de o sensibilitate unică în lirica lui Marin Sorescu, impresionând sfâşietor prin dorinţa ca sufletul său să ajungă la Dumnezeu: "- Suflete, ia-o tu înainte,/ Pâş! Pâş!".

Forţa poeziei constă în **puterea de detaşare a poetului de propria suferinţă,** putând să conştientizeze faptul că sfârşitul e aproape, căutând în lumea reală elemente care să facă legătura cu cea de dincolo, semne concrete că se află pe drumul fără întoarcere dintre viaţă şi moarte. Poetul nu alunecă în misticism sau în fanatism religios, dar este, ca orice creştin, încrezător că sufletul lui va fi primit în ceruri, de unde, de altfel, i se şi trimite scara delicată, pe care acesta să urce "Pâş! Pâş!".

Scriitor complex, Marin Sorescu se particularizează sub semnul unei evidente unităţi stilistice şi de gândire, "meditează la ceea ce scrie şi scrie învăluind tragicul, sublimul, grotescul în plasa fină a ironiei. A pune aceste noţiuni în raporturi insolite este tehnica lui. În configuraţia ei intră şi un element de absurd calculat, acela care facilitează pătrunderea paradoxului în poem." (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*)

"POVESTE"

de Marin Sorescu
(autor canonic)

- perioada postbelică -
- poezie neomodernistă -
- poezie lirică -
- tema: Iubirea -

Marin Sorescu (1936-1996) este, în poezie, un spirit "demitizant", dar original prin "capacitatea expresiei de a sugera raporturi nevăzute dintre lucruri" (Eugen Simion), prin specularea unor sentimente sau întâmplări cu efecte ironice, "dând cu tifla în dreapta şi în stânga", dar mai ales prin ademenirea cititorului spre un final inedit, "pentru că presimţi că acolo se află, mai totdeauna, o concluzie năstruşnică, poanta care te atrage pentru plăcerea ei fulgerătoare." (Eugen Negrici)

Poezia **"Poveste"** face parte din volumul ***"Moartea ceasului" (1967)*** şi ilustrează expresia voit prozaică prin care Marin Sorescu recompune sentimentul de iubire din elemente ale naturii, schimbând unghiul emoţiei printr-un joc de cuvinte, printr-un artificiu formal.

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o simţire artistică specifică lui Marin Sorescu, a cărui interpretare implică reflectarea sensibilă a propriilor sentimente, prin ***funcţia expresivă şi estetică a cuvântului şi sunetelor.*** Poet neomodernist, Marin Sorescu are priceperea excepţională de a

"jongla cu formulele literare" într-un "spirit ludic-parodic" (Ion Pop), prin persiflarea vieţii şi a sentimentelor proprii.

• **Lirismul subiectiv** se manifestă în această poezie prin ***pronumele şi verbele la persoana I***, "meu", "ne", "vom merge", "vom râde" şi prin ***adresarea directă*** către iubită, construită prin ***pronume şi verbe la persoana a II-a***: "sufletul tău", "dragostea ta". **Lirismul obiectiv** este evident în finalul poeziei, când sugerarea senzaţiilor emoţionale se creează prin ***verbele şi pronumele la persoana a III-a***: "va ieşi", "să spună", "ea", "să dea".

Titlul sugerează o iubire ca-n poveşti sau o poveste de iubire căreia, în mod firesc, i se diluează forţa magică odată cu trecerea timpului şi a existenţei umane.

Intensitatea sentimentelor celor două ***suflete-personaj*** ale "poveştii" de iubire este metaforizată prin felul ***combustibilului*** cu ajutorul căruia *funcţionează* fiecare dintre ele. Afirmaţia fără dubiu din **incipit** denotă o bună cunoaştere a relaţiei erotice, eul liric apreciind cu ironie gradul de afectivitate al fiecăruia: "Sufletul tău funcţionează cu lemne,/ Iar al meu cu electricitate." De altfel, prima strofă poate constitui şi "cheia" întregii poezii, tema erotică fiind exprimată prin mai multe ***motive poetice***, care par ironice şi prozaice, dar care au o evidentă încărcătură emoţională:

"Sufletul tău funcţionează cu lemne,
Iar al meu cu electricitate.
Dragostea ta scoate fum,
A mea e din flăcări curate."

Materialul ardent al iubirii este diferit pentru fiecare dintre cei doi îndrăgostiţi, sufletul lui emite "flăcări curate", în *opoziţie* cu al ei, care doar "scoate fum". Sugerarea unui puternic sentiment de dragoste prin ***metafora electricităţii*** conferă modernitate şi vioiciune simţământului, în contrast cu ***lemnele***, a căror ardere este lentă, fără strălucire, vetustă.

Strofa a doua începe cu adverbul "totuşi", care accentuează persiflarea erotică, sugerând *concesia* pe care îndrăgostitul este dispus să o facă în numele iubirii: "Totuşi vom mai merge

împreună/ O bună bucată de pământ,/ O bună bucată de cer,/ O bună bucată de lună./ Vom fi fericiți pentru iarbă/ Și pentru lac,/ Vom râde pentru copac,/ Vom slăvi drumul cu câte-o gură/ Și vom ține un moment de reculegere/ Pentru fiecare cotitură." Procedeul artistic al ***enumerației*** sugerează crâmpeie de viață comună, "bucată de pământ", "bucată de cer", "bucată de lună", cuplul urmând să se bucure pentru tot ceea ce se află pe lume și pentru tot ce-i înconjoară: pentru iarbă, pentru lac, pentru copac, acestea fiind simboluri ale existenței. ***Verbele la viitor*** sugerează faptul că îndrăgostiții ar putea cunoaște extazul iubirii, "Vom slăvi drumul cu câte-o gură", iar cotiturile neprevăzute și dezagreabile ale destinului ar putea fi depășite printr-un "moment de reculegere".

Cuplul se sudează prin aceeași *mentalitate* și se conduce în viață urmând aceleași *repere*, "după umbra mea/ Care merge înainte" și aceleași *principii*, după "primul gând". Efectul *asemănării* celor doi îndrăgostiți, care au parcurs împreună lungul drum al vieții, se manifestă printr-o comuniune spirituală dincolo de vorbe rostite, între ei fiind suficiente numai "două-trei cuvinte" pentru a-și transmite reciproc gândurile și sentimentele.

Ultimele două strofe introduc un personaj fabulos, Sfânta Vineri, ocrotitoarea iubirii, care le dezvăluie faptul că, odată cu trecerea timpului, dragostea își pierde din forța explozivă, că nu se mai poate exterioriza nici prin flacără, nici prin fum, ca atunci când erau tineri:

"Până când ne va ieși în cale Sfânta Vineri
Să ne spună printre altele
Că nu mai suntem tineri.
Și că ea n-o să ne mai dea de-acum
Nici electricitate pentru flacără,
Nici lemne pentru fum."

În concluzie, inspirată din firescul "vieții în doi", poezia "Poveste" definește cuplul consolidat al conviețuirii, în cadrul căruia totdeauna diferă felul de a iubi al fiecăruia: un sentiment mai exploziv, mai înflăcărat, iar celălalt mai așezat, mai domolit. Înțelegând în profunzime și acceptând felul de a fi al celuilalt, se

poate parcurge drumul vieţii ("o bucată de pământ", "o bucată de cer", "o bucată de lună") prin dorinţele, bucuriile şi concepţiile comune ("iarbă", "lac", "copac"), iar divergenţele pot fi soluţionate printr-un "moment de reculegere".

Expresivitatea poeziei se particularizează prin ***viitorul verbelor***, sugerând ideea că dragostea ar putea fi eternă numai prin percepţia raţională a sentimentului celuilalt, cuplul putând fi sudat doar prin acceptarea reciprocă a firii fiecăruia: "vom mai merge împreună", "vom râde", "vom slăvi", "vom ţine", "ne vom lua după umbra mea/ [...] după primul gând". ***Certitudinea*** iubirii este ilustrată în prima strofă, prin ***prezentul gnomic al verbelor***: "funcţionează", "scoate", "e" şi în penultima, "nu mai suntem tineri". În finalul poeziei, ***verbele sunt la modul conjunctiv***, sugerând dorinţa că, învingând toate dificultăţile, se poate consolida un sentiment trainic, dar cu totul diferit de cel simţit în tinereţe: "să ne spună", "n-o să ne mai dea".

Din ***perspectivă neomodernistă***, metafora nu mai este un ornament, ci desăvârşeşte însăşi poezia care, în concepţia lui Marin Sorescu, trebuie să fie "concisă, aproape algebrică". Astfel, în "Poveste", ***sugestia figurilor de stil*** se remarcă prin ***metafora*** "combustibilului" cu care *funcţionează* sentimentul fiecărui îndrăgostit, fie "cu lemne", fie "cu electricitate", din care cauză unul scoate "fum", iar celălalt arde cu "flăcări curate". ***Registrul colocvial*** se distinge prin expresii care conferă creaţiei persuasiune şi firesc, ancorând iubirea în realitatea concretă a "vieţii de cuplu": "o bună bucată de", "ne vom lua după", "ne va ieşi în cale".

Marin Sorescu se individualizează prin procedee artistice inedite, constând în "demontarea realului şi încercarea de a recombina, în atelier, elemente disparate ale naturii" (Mircea Scarlat) şi în acelaşi timp este evident faptul că fiecare creaţie "stochează o lume, constituind piatra de neînlocuit în ansamblul operei" (Romulus Diaconescu).

"VIS CU BUFON"

de Leonid Dimov

- perioada postbelică -

- poezie neomodernistă -

- poezie lirică -

Poet neomodernist, reprezentant de frunte al generaţiei '70 în lirica românească, **Leonid Dimov (1926-1987)** a promovat în poezie mitul oniric în mod creator şi inconfundabil. **Poemul "Vis cu bufon"** face parte din volumul **"Carte de vise" (1969)**, ale cărui creaţii sunt definitorii pentru formula artistică a oniricului, faptul concret căpătând strălucire prin transfigurarea în imaginar. Dimov nu scrie o poezie romantică, în care visul era o cale metafizică spre lumea ideilor, ci construieşte cu luciditate vise, cu scopul de a, exprima într-o deplină libertate, cele mai absurde întâmplări, cele mai ciudate viziuni, fără să respecte nicio regulă a logicii.

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică artistului Leonid Dimov, a cărui interpretare implică reflectarea sensibilă în poezie, prin ***funcția expresivă şi estetică a cuvântului şi sunetelor.*** Poet neomodernist, Leonid Dimov se distinge prin pitoresc lexical, jocuri de cuvinte, atitudine ironică şi spirit ludic.

Lirismul subiectiv se manifestă în această poezie prin prezenţa eului liric, mărcile lexico-gramaticale fiind reprezentate de ***verbe şi pronume la persoana a II-a***: "zic", "mă gândeam", "eu", "să lăsăm", "am început", "să mănânc", "simţeam", "înghiţeam", "creşteam", "mă umflam". **Lirismul obiectiv** este evident în descrierea dulciurilor şi a bufonului, prin ***verbele la persoana a III-a***: "au explodat", "piereau", "a intrat", "plutea", "se mişca", "se făcea", "nu vede", "se strâmba", "presăra".

Semnificaţia titlului. Cu o epică aparentă, Dimov relatează un fapt ce poate părea posibil într-o lume în care domneşte anarhia dulce, utilizând pentru crearea acestei atmosfere un ton amuzat, comic. Sugerarea acestei viziuni

vesele este redată încă din **titlu**, atmosfera onirică fiind în relaţie directă cu bufonul, personaj comic medieval, care distra prin glume, strâmbături şi gesturi ridicole un suveran sau un senior.

(Structură, semnificaţii, limbaj poetic)

***În spirit neomodernist*, poezia nu este structurată pe strofe**, ci compune unitar o lume ciudată, dominată de dulcegării, în care poetul ne introduce brusc, fără o pregătire prealabilă. **Incipitul** este o metaforă prin care se sugerează timpul şi locul unde urmează să explodeze, în vitrina unei cofetării, toate prăjiturile: "În laptele dimineţii aceste/ Din oraşul climateric cu însuşiri alpestre/ Au explodat ciudat prăjiturile din vitrină."

Dulciurile devin un fel de personaje ale unei "epopei" comice, fiecare sortiment în parte fiind descris cu atenţie, tocmai pentru a releva că orice lucru, oricât de neînsemnat şi de "consumabil", are importanţa lui în viaţa umană. Prăjiturile sunt foarte variate, "de ciocolată", "de căpşuni", "cu fistic", "şi aşa mai departe":

"Zic ciudat, pentru că doar piereau într-un glob de lumină
De culoarea lor întunecată
Pentru prăjiturile de ciocolată,
Roz, cu scame de tăciuni
Pentru prăjiturile de căpşuni,
Verzui şi galben un pic
Pentru prăjiturile cu fistic
Şi aşa mai departe."

Gândurile morbide ale poetului ("eu mă gândeam, bineînţeles, la moarte") sunt întrerupte brusc de apariţia altui personaj, "Bufonul unui rege mort cu zile", care se sfârşise de plăcere:

"Eu mă gândeam, bineînţeles, la moarte
Când a intrat sunând din clopoţei, pe rotile,
Bufonul unui rege mort cu zile,
Mort subit
Pe când plutea de plăcere printr-un veac văruit."

Fiind alcătuit din catifea "Şi pe dinăuntru şi pe dinafară", bufonul este numai metafora unei idei filozofice, pe care, afirmă cu ***ironie*** poetul, lumea o amplifică până la ridicol, făcând din

orice întâmplare banală sau din orice lucru nesemnificativ, o întreagă filozofie de viaţă.. Viclean ca un vulpoi, bufonul intrase în cofetărie "sunând din clopoţei, pe rotile" şi, ca o imagine a libertăţii de expresie, se strâmbă în spatele oamenilor şi presară "boare tulbure pe linguriţele plate...". Bufonul simbolizează atitudini caraghioase ale oamenilor, care se ascund sub aparenţe, el fiind singurul, prin menirea rolului său, de a spune lucrurilor pe nume, chiar dacă acestea sunt adevăruri neplăcute. De altfel, la curtea regilor, bufonii se mai numeau şi "nebuni", tocmai pentru că spuneau lucruri care, de regulă, se trec sub tăcere, sinceritatea lor fiind stânjenitoare şi insultătoare pentru ceilalţi. Într-o lume reală, apariţia unui astfel de personaj este imposibilă, dar în logica visului, unde orice este posibil, bufonul poate să exprime liber gânduri neprefăcute, glume deşucheate, adevăruri supărătoare, fără să i se întâmple nimic rău.

Dacă înainte de apariţia bufonului poetul se gândea "bineînţeles, la moarte", iar prăjiturile din vitrină explodaseră "într-un glob de lumină", după ivirea personajului poetul capătă poftă de viaţă, i se dezlănţuie o lăcomie fără limite, mănâncă "în cascade", "înghiţeam în neştire" prăjiturile, enumerate, parcă, pe nerăsuflate: "Cataifuri, baclavale, rulade, [...]/ bezele, pişcoturi".

"Dar să lăsăm gluma. Era
Bufonul nostru numai catifea
Şi pe dinăuntru şi pe dinafară,
Un vulpoi de cârpă cu coadă uşoară.
Se mişca degeaba, exista fără să fie,
Era - dacă vreţi - o filozofie.
Toată lumea se făcea că nu-l ştie,
Că nu-l vede când se strâmba-n spate
Şi presăra boare tulbure pe linguriţele plate...
Am început atunci să mănânc în cascade
Cataifuri, baclavale, rulade,
Simţeam în juru-mi umede boturi,
Înghiţeam în neştire bezele, pişcoturi"

În **finalul** poeziei ironia devine sarcastică, poetul se umflă "ca un aerostat", saturat peste măsură de dulcegăriile din jurul său, îi apar "bube dulci" şi se simte bolnav de "diabet zaharat",

boală provocată de mărirea cantității de zahăr în organism. Metaforele profilează o lume dezgustată de prefăcătorii și de atitudini nesincere, o lume "zmeurie", ca o "masă pătrată din cofetărie:

- "Și creșteam, mă umflam ca un aerostat
Cu bube dulci și diabet zaharat,
Acolo în munții limpezi în zarea zmeurie
La masa pătrată din cofetărie."

(Limbajul și expresivitatea textului poetic)

- **Perspectiva neomodernistă** a discursului liric este susținută de ***sugestia*** creată prin ***metafora*** "bufonului", imaginea transparentă a ipocriziei umane, a falsității și lașității de a spune adevărul, oamenii rostind doar "dulcegării" pe care ceilalți le consumă cu plăcere.

Limbajul artistic este la fel de surprinzător ca și tema poeziei, **ineditul prozodic** fiind remarcabil mai ales prin **rima** de un comic irezistibil. Poezia debutează printr-o **sincopă**, "aceste/ alpestre", celelalte rime fiind de-a dreptul hazlii, deoarece cuvintele nu au nicio legătură semantică între ele, numind elemente sau realități care nu intră în niciun fel de relație: "tăciuni/ căpșuni", "un pic/ fistic", "cascade/ rulade", "boturi/ pișcoturi", "aerostat/ zaharat". Lumea colorată a visului este ilustrată **cromatic**, în manieră simbolistă, fie prin ***nuanțe exprimate direct***, "roz", "verzui", "galben", fie ***sugerate***, "ciocolată", "căpșuni", "fistic", "zmeurie". Singurele ***metafore***, "laptele dimineții aceste" și "zarea zmeurie" compun aceeași lume "dulce" a visului, adecvate "cofetăriei" ca spațiu concret al acțiunii.

Expresivitatea neomodernistă a poeziei este susținută de registrul colocvial, care conferă persuasiune imaginii unei lumi pline de vorbe dulci, mincinoase și grețoase. Remarcabilă este coexistența ***verbelor la persoana I și a III-a***, relevând implicarea eului poetic în conturarea elementelor "dulci" din viața oamenilor: "zic", "mă gândeam", "eu", "să lăsăm", "am început", "să mănânc", "simțeam", "înghițeam", "creșteam", "mă umflam"/ "au explodat", "piereau", "a intrat", "plutea", "se mișca", "se făcea", "nu vede", "se strâmba", "presăra". ***Imperfectul verbelor*** sugerează o acțiunea în desfășurare continuă, care nu are finalitate, nu se poate soluționa.

Lirica lui Leonid Dimov anunţă postmodernismul prin "bufonadele" şi ridicolul existenţei, fără filozofie sau analize profunde, ilustrând o lume a concretului banal şi a întâmplărilor mărunte, din care este făcută viaţa omului.

Într-un interviu, Leonid Dimov explică particularităţile propriului lirism: "Se poate face poezie pornind de la orice. Nu se poate face poezie după nimic. [...] Important pentru mine a fost şi a rămas cotidianul. Nu biografia mi-a marcat scrisul, ci succesiunea fantastică de atmosfere prin care m-a purtat".

B. POSTMODERNISMUL

Postmodernismul sau ***Generaţia '80*** se manifestă, aşa cum sugerează şi numele, începând cu anul 1980 până în zilele noastre, afirmând în artă un nou mod de reflecţie estetico-filozofică. Poeţii acestei generaţii s-au format, în general, în cadrul cenaclurilor universitare şi au fost promovaţi de revistele studenţeşti. Ceea ce aduce original poezia postmodernă este, mai întâi, ***un alt fel de relaţie a artistului cu lumea***, cuvintele-cheie care exprimă această manieră lirică fiind: "poezia care coboară în stradă", "poezia realului", "cotidianul" etc. Ei consideră că nimic nou nu mai poate fi spus, că ceea ce este cu adevărat important pentru existenţă a fost deja exprimat. De aceea, postmoderniştii fac frecvente referiri la valorile culturale, la cărţi sau concepţii de notorietate, pe care le inserează în propria operă (***procedeul intertextualităţii***). Aluzia la alte texte, devenite celebre, prin preluarea de sintagme ori structuri sintactice/ textuale de la alţi autori foarte cunoscuţi, are drept scop distanţarea de modelele preexistente, rezultând astfel, prin intertextualitate, o creaţie poetică postmodernă inedită.

Spiritul critic şi ironia sunt aspectele particulare ale postmoderniştilor, care interpretează valorile tradiţiei dintr-o perspectivă epatantă (surprinzătoare) şi relativizează tot ceea ce părea imuabil, pentru ei tradiţia fiind "**o povară purtată cu graţie, asumată critic şi ironic**". Postmodernismul s-ar defini,

așadar, "printr-o dorință de înglobare a trecutului și s-ar referi la toată poezia scrisă înainte", scuturându-se de tradiție "ca de o povară inutilă." (N. Manolescu, *"Despre poezie"*)

Poezia postmodernă promovează **ludicul cotidian** într-o manieră ***persiflantă***, propagând în mod transparent ideea că totul s-a inventat deja și că nu mai poate fi nimic nou imaginat. De aceea, postmoderniștii se întorc la modernism și tradiționalism, cu care realizează un dialog "livresc", adică își extrag sursele de inspirație din cărți, susținând ideea că la temelia creației se află mai ales inteligența culturală "și nu atât talentul", altfel spus, "imaginile livrești" fundamentează poezia optzeciștilor. Creația lirică postmodernă este adesea un **colaj** de fragmente cu tentă parodică și, prin aceasta, poate constitui o importantă experiență pentru literatura română. Postmodernismul a avut "rol de ferment și de catalizator în literatură: a înnoit sursele și structurile ficțiunii printr-o infuzie de **biografism, imaginație livrescă și cotidianitate**". (Eugen Simion)

O interpretare interesantă face Umberto Eco în lucrarea "Marginalii și Glose la Numele trandafirului", în care explică principiile postmodernismului prin similitudini cu stări sau replici deja știute, care au mai fost simțite, spuse sau scrise deja, cum ar fi, de exemplu, inocența, care a mai fost trăită de atâtea și atâtea ori, iar poetul postmodern nu poate pretinde că el o inventează. În concluzie, postmodernismul se poate defini prin "**ironie, joc metalingvistic, enunț la pătrat**". (Umberto Eco)

Ca ***modalități compoziționale***, noua poezie apelează la **citat (intertextualitate), colaj** sau **metatextualitate**.

Sintetizând, principalele caracteristici ale postmodernismului s-ar putea defini prin:

*relaționarea cu lumea concretă: "priza la real", "cotidianul", "poezia care coboară în stradă";

*extinderea narativității asupra liricului;

*jocul de cuvinte, efectele lexicale și sintactice;

*metatextualitatea și intertextualitatea, prin procedee specifice: citat, motto, colaj, parodie, parafrază etc.;

*utilizarea ironiei acide, a sarcasmului usturător cu care se percepe lumea.

În postmodernism se înscriu poeţii: **Mircea Cărtărescu, Simona Popescu, Alexandru Muşina, Caius Dobrescu, Florin Iaru, Ion Stratan, Mariana Marin, Marius Oprea, Andrei Boiu, Traian T. Coşovei** etc.

Poezia optzecistă se particularizează prin efecte retorice speciale, agresivitate, ironie şi autoironie, stare onirică, spirit ludic, "dovedind o dexteritate prozodică şi lexicală ieşită din comun, în fine, impregnat de aluzii culturale savante inserate prin procedee metatextuale şi autoreferenţiale." (Mircea Cărtărescu)

Critic literar, eseist şi jurnalist, **Radu G. Ţeposu (1954-2000)** este, întrucâtva, teoreticianul entuziast al curentului postmodernist, iar ca redactor al revistei "Echinox" şi ca membru al cenaclului omonim din Cluj, promovează valorile literare, fiind foarte interesat "de ceea ce scriu colegii lui de generaţie". În studiul ***"Vreme în schimbare"***, Radu G.Ţeposu anunţă apariţia unei noi formule lirice practicate de "tineri scriitori care încep să-şi facă apariţia în presa literară" la sfârşitul deceniului opt. Ca argumente în susţinerea ineditului acestor poeţi, citează şi câţiva exegeţi ai vremii care şi-au exprimat opiniile asupra poeziei optzeciste. Astfel, Mircea Martin face un "Portret de grup" noii generaţii, articol în care distinge o altă atitudine faţă de poezie pe care "vor s-o cucerească fugind de ea" şi a cărei metaforă este înlocuită de "anecdotă şi parabolă". El consideră că ***primul poet care a definit poezia postmodernă a fost Alexandru Muşina***, afirmând că ironia este liantul esenţial, ceea ce nu constituie, nici pe departe, "o probă a neseriozităţii, o persiflare a adevăratelor valori". Dimpotrivă, "rolul ironiei în poezie seamănă cu cel al unui duş rece", ea nu exclude aspiraţia sau idealul: "Visează întotdeauna că visează o realitate care nu e posibilă în vis. [....] Sigur că nu toţi poeţii afirmaţi în cadrul generaţiei '80 au un program identic şi o formulă comună care să-i strivească, însă scriu toţi, sau aproape toţi, educaţi în aceeaşi mentalitate."

În studiul ***"O poezie pentru mileniul III"***, publicat în "Antologia poeziei generației '80", **Alexandru Mușina (n.1954)** susține importanța realizării unei individualități poetice prin "capacitatea fiecăruia de a-și construi un univers propriu, o retorică specifică" și identifică mai multe trăsături: mai întâi "(auto)biograficul", apoi conștientizarea faptului că "poezia e un text, care se raportează nu numai la obiectele și senzațiile imediate, ci și la tot ceea ce s-a scris (spus) deja, încercarea de folosire [...] a unui discurs apropiat de limba vorbită". Ca "felie de viață", **poemul "Budila-Express"**, publicat în **1982** cu implicații ale cenzurii comuniste, reflectă experiența profesorului de limba franceză, Alexandru Mușina, navetist de la Brașov la o școală aflată la Întorsura Buzăului, Budila fiind o localitate de pe traseul trenului personal, pe care poetul îl numește ironic "express": "Și noi am călătorit cu Budila-Express/ Și noi am văzut fețele stoarse, ca niște cârpe ajunse/ La gradul zero al folosirii, ale junelor navetiste,/ Și noi am simțit fluidul neîncrederii oarbe/ Coborând ca acidul sulfuric în oase, și noi am văzut/ Banchetele jumulite de vinilinul/ Din care aborigenii își fac portmonee, și noi/ Am descoperit cultul secret/ Al stomacului, sexului și capului aplecat, și noi/ Am pătruns în catacombele realității." Poemul este structurat în șase secvențe cu câte un titlu sugestiv pentru esența conținutului, o sintagmă-cheie pentru etapa "(auto)biografismului" privit cu (auto)ironie: "Introducere", "Senzație", "Context", "Defulare", "Filtru", "Ilustrație".

Ironia este, așadar, principala atitudine a postmoderniștilor față de trecut sau față de lumea contemporană: "În postmodernism însă, ironia se generalizează, devenind însăși substanța operelor artistice. Trecutul [...] nu mai poate fi recuperat cu candoare, ci cu ironie. Istoria, tragică inițial, prin repetare devine farsă." (Mircea Cărtărescu)

"GEORGICA A IV-A"

de Mircea Cărtărescu

- perioada postbelică -

- poezie postmodernă -

Mircea Cărtărescu (n.1956) creează o poezie postmodernă subsumată concepţiei exprimate de Umberto Eco şi anume că trecutul "ne condiţionează, ne apasă umerii, ne şantajează" şi de aceea acesta trebuie revizuit "cu ironie, cu candoare". Referindu-se la propria poezie, Cărtărescu mărturisea: "Ce simt, ce văd, ce gândesc în împrejurările obişnuite ale vieţii mele de om obişnuit formează conţinutul poeziei, care devine preponderent ca importanţă faţă de formă". Se poate afirma, aşadar, că poezia lui Mircea Cărtărescu are caracter biografic, creaţiile sale trăgându-şi substanţa din întâmplările trăite, din locurile admirate, din reacţiile şi percepţiile sale faţă de faptele şi împrejurările observate.

"Georgica a IV-a" face parte din volumul de debut **"Faruri, vitrine fotografii" (1980)**, titlul poeziei fiind preluat de la poetul latin Vergiliu. Ciclul **"Georgicelor"** urmează numai ca pretext modelul antic, poetul român schimbând fundamental sensul poeziilor latine, păstrând însă numai inspiraţia din viaţa rurală. Cu toate acestea, *"ţăranul"* lui Cărtărescu şi-a mai pierdut din identitate, el este mai degrabă un personaj suburban, nici sătesc, nici orăşenesc, o imagine derutată a unui ins care nu-şi poate asuma în niciun fel existenţa. (Andrei Bodiu)

În poezia "Georgica a IV-a" Mircea Cărtărescu ilustrează ***maniera lirică postmodernă***, adică ***interesul artistului pentru cotidian***.

Originalitatea postmodernistă se distinge prin aceea că poezia nu este structurată în strofe, nu are rimă, tot textul este scris cu literă mică, atât numele proprii, cât şi începutul propoziţiilor şi nu există niciun fel de semne de punctuaţie.

Tema poeziei o constituie imaginea societății socialiste, ilustrată prin ***limbajul standardizat***, ***șablonizat*** și prin ***mentalitatea epocii***. Țăranul reprezintă imaginea omului nou inventat de comunism, o ipostază tragică a ideologiei anilor '80. Evenimentele care-l preocupau atunci pe țăran erau diverse și paradoxale, deoarece acesta nu era interesat de lucrul pe ogor, ci mai ales de noutățile culturale sau cele legate de civilizație.

Astfel, începutul poeziei se referă la electrificarea țării, acțiune cu care comuniștii s-au lăudat multă vreme și la care poetul se referă cu ironie. Țăranul a putut astfel să ia cunoștință despre evenimente petrecute în alte țări, cum ar fi războiul civil din Cipru și Liban și chiar să ia atitudine față de această situație, să comenteze și să "se indigneze" în mijlocul ogorului său:

"țăranul de când cu electrificarea
înțelege cum stau lucrurile pe planetă
se indignează în mijlocul pogoanelor sale
de situația din cipru și liban"

Interesat de sateliții artificiali care se lansau în jurul Pământului și care constituiau în anii '80 o noutate incitantă, informat despre noua aparatură electronică, țăranul este implicat în mecanismul civilizației industriale, știe ce sunt "bateriile solare" și gerovitalul, cremă care face ridurile să dispară: "ba cu gerovital se duc ridurile ca-n palmă". Traiul zilnic al țăranului nu se ridică însă la nivelul acestei civilizații, ci rămâne la stadiul de teorie, omul hrănindu-se "la chindie" cu fasole din conservă și "cu cârnăciori produși la fetești":

"pândește sateliții și le smulge
aparatura electronică ba
plozilor nu uitați bateriile solare
să ne-ncălzim la chindie conserva de fasole
cu cârnăciori produși la fetești
ba dați în câini lumea e mică
ba cu gerovital se duc ridurile ca-n palmă"

Universul țărănesc este ilustrat numai prin trei elemente exprimate prin expresii populare tipice: "la chindie", "dați în

câini" şi "daţi-i zor cu porumbul", care constituie un fel de rămas-bun, o plecare "pe lumea cealaltă adică a treia/ şi ultima fetii mei":

"hai daţi-i zor cu porumbul că eu mă duc
puţin pe lumea cealaltă adică a treia"

Finalul poeziei ilustrează-***intertextualitatea***, Cărtărescu preluând un ***citat*** din poezia lui Tudor Arghezi, intitulată "De-a v-aţi ascuns...", care exprimă viziunea ţărănească despre moarte: "Puii mei, bobocii mei, copiii mei!/ Aşa e jocul,/ Îl joci în doi, în trei,/ Îl joci în câte câţi vrei,/ Arde-l-ar focul!".

Tonul lui Cărtărescu este ***ironic***, el ***parodiind***, prin tenta ostentativ populară a cuvintelor, sensul concepţiei lui Tudor Arghezi:

"dragii mei copchiii mei ce să-i faci
aşa e jocul
arză-l-ar focul"

Dincolo de aparenta persiflare, ludicul şi sarcasmul pătrund în profunzimea sensurilor, scoţând din adâncimi amare condiţia tragică a ţăranului epocii comuniste, un cetăţean care şi-a pierdut identitatea, rătăcit total în lumea asta mare şi confuză.

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Limbajul poetic se caracterizează prin ***lipsa indicilor de persoană*** în primele şase versuri, construind, astfel, imaginea unui ţăran fără nicio legătură cu tradiţia şi spiritualitatea acestuia. ***Mărcile lexico-gramaticale*** definesc **lirismul obiectiv**, absenţa eului liric din textul poetic fiind evidentă prin ***pronumele personale şi verbele la persoana a III-a:*** "înțelege", "se indignează","pândeşte", "le smulge".

Expresivitatea textului poetic este definită prin ***prezentul verbului*** "ne-ncălzim" ***la persoana I plural***, prin care se conturează condiţia ţăranului în societatea ce numai aparent are nivel înalt de civilizaţie, iar ***persoana a II-a plural*** împreună cu ***imperativul verbului*** "nu uitaţi", "daţi" creează impresia că se munceşte, sugerându-se chiar o responsabilitate pentru

muncă: "daţi-i zor cu porumbul". Ultimele versuri introduc ***pronumele de persoana I singular***, eul liric fiind cuprins de o amară ironie faţă de sfârşitul vieţii, parodiat ca un joc preluat din altă parte: "eu", "mei".

Lexicul poeziei se particularizează prin ***cuvinte şi expresii curente***, vocabularul fiind ***prozaic***, transferat din ***limbajul cotidian, denotativ (nemetaforic). Locuţiunile oralităţii*** şi ***cuvintele denotative*** constituie o altă caracteristică postmodernistă a textului liric, prin care se demitizează "convenţiile": "daţi în câini", "daţi-i zor", "pe lumea cealaltă", "ba", "hai", "copchiii", "ce să-i faci".

Prozodia defineşte postmodernismul poeziei, întrucât cele **17 versuri inegale** nu sunt structurate în strofe, nu există **rimă şi nici semne de punctuaţie**. Inovaţia care accentuează valenţa postmodernistă şi defineşte particularitatea creaţiei lui Mircea Cărtărescu este faptul că întreaga poezie este scrisă cu literă mică şi nu există niciun fel de semne de punctuaţie.

Biografismul şi realismul poeziei lui Mircea Cărtărescu reuşesc să răscolească semnificaţii profunde, chiar în absenţa metaforei şi existenţa prozaismului, poetul fiind recunoscut de generaţia lui ca şef al optzeciştilor şi ca "poet vizionar, făcând din vizionarism un exerciţiu şi o profesiune" (Cornel Ungureanu).

"CIOCNIREA"

de Mircea Cărtărescu

- perioada postbelică -

- poezie postmodernă -

Creaţia postmodernă a lui **Mircea Cărtărescu (n.1956)** ilustrează pe de o parte "o viziune asupra existenţei", iar pe de altă parte "una asupra literaturii" (Radu G.Ţeposu) prin energia cuvintelor care "ies, ţâşnesc, curg ca dintr-un corn al abundenţei; se atrag şi se izbesc unele de altele cu zgomot" (Nicolae Manolescu). **Poezia "Ciocnirea"**, aparţinând volumului **"Totul" (1985)**, iradiază o iubire exprimată fantezist, în care ţinuta patetică şi romantică a sentimentului este preluată de reacţia realistă şi lucidă a eului liric, ancorat în cotidianul prozaic.

Poemul este structurat în ***trei secvenţe poetice***, prezenţa eului liric fiind atestată de ***mărcile lexico-gramaticale de persoana I***, definind astfel ***lirismul subiectiv cu tentă epică***, în care principala figură de stil este ***enumeraţia***.

În **prima secvenţă, incipitul** este o ***adresare directă*** către iubită, căreia îndrăgostitul ar fi dorit să o audă la telefon, dar aparatul murise, ba chiar "duhnea a formol" şi, ca urmare, încearcă să afle cauza pentru care comunicarea este imposibilă: "într-un târziu am încercat să-ţi dau telefon, dar telefonul murise/ receptorul duhnea a formol, am deşurubat capacul microfonului/ şi am găsit fierul ruginit, plin de viermi;". Relaţia îndrăgostiţilor se află în impas, comunicarea dintre ei se întrerupsese şi cel care încearcă să reînnoade legătura este eul liric, prin fapte şi gesturi concrete: "am căutat şurubelniţa/ şi-am desfăcut carcasa:/ de liţa bobinelor/ îşi prinseseră păianjenii pânza./ pe şnurul împletit, acum putred cu cauciucul mâncat şi sârma zdrelită/ îşi lăsau mirosul furnicile". Trecuse un timp prea lung ("prinseseră păianjenii pânza"), de aceea devine mult mai dificilă reluarea comunicării cu iubita, având în vedere şi

multele "defecţiuni" constatate de eul liric în cadrul relaţiei dintre ei: "fierul ruginit, plin de viermi;" "cauciucul mâncat şi sârma zdrelită".

Secvenţa a doua sugerează ideea că spaţiul citadin al acestei "ciocniri" este Bucureştiul, însă imaginarul suprarealităţii domină de data aceasta concretul de la începutul poeziei. Contururile obiectelor se deformează, suprafeţele se disipează şi distanţele se anulează, dinamizate de elanul erotic al eului liric, care trage de firul telefonului şi apropie, astfel două cartiere depărtate din Capitală: "l-am apucat, l-am smucit pân-a ieşit din pioneze/ cu tencuială cu tot,/ am tras de el până am început să apropii/ metru cu metru cartierul tău de al meu". În efortul volitiv de a se apropia de iubită, îndrăgostitul nu mai ţine cont de eventuale poticniri sau piedici ivite pentru că, aşa cum se spune, dragostea învinge orice: "turtind farmaciile, cofetăriile, plesnind ţevile de canalizare/ încălecând asfalturile, presând atât de mult stelele pe cerul violaceu,/ de amurg, dintre case/ încât deasupra a rămas doar o muchie de lumină scânteietoare/ pulsând în aerul ars, ca de fulger". ***Enumeraţia*** este figura de stil prin care sunt înşirate grăbit repere citadine destul de cunoscute în Bucureşti şi prin care se mută decorul suprarealist-ironic într-o notă a concretului cotidian, recognoscibil pentru oricine urmează aceeaşi traiectorie: "statuia lui c.a.rosetti aluneca spre miliţie/ consiliul popular al sectorului doi/ se ciocni de foişorul de foc şi se duse la fund cu tot cu o nuntă/ iar strada latină zâmbi;". Îndrăgostitul reuşeşte să-şi apropie din nou iubita, trăgând de firul încolăcit pe braţ până când "casa ta cu brâuri albe şi roz ca o prăjitură de var/ apăru cu fereastra ta în dreptul ferestrei mele/ [...] iar noi ne-am trezit faţă-n faţă/ şi ne-am apropiat din ce în ce mai mult". Bucuria reîntâlnirii este explozivă, "geamurile plesniră cu zgomot", iar "ciocnirea" celor doi îndrăgostiţi se manifestă pătimaş, prin contopirea totală a sufletelor nerăbdătoare şi pline de iubire: "până ne-am îmbrăţişat strivindu-ne buzele/ pulverizându-ne hainele, pieile, amestecându-ne inima/ mâncându-ne genele, smalţul ochilor, coastele, sângele,/ ciobindu-ne şira spinării, arzând".

În cea de-a **treia secvență** poetică impetuozitatea se stinge brusc, totul recade într-un banal cotidian, cu imagini terne, statice, după ce îndrăgostiții arseseră în flacăra iubirii "ca dați cu benzină/ arzând cu ghețuri albastre, cu stalactite de fum/ cu ceară sfârâitoare, cu seu orbitor".

În **finalul** poemului, fervoarea erotică se transformă în cenușă, iar păianjenii își țes din nou pânza, ca la începutul poeziei, dar de data aceasta în pieptul îndrăgostiților, sugerând imposibilitatea revenirii sentimentului erotic: "până cenușa a umplut lada de studio și chiuveta din baie/ și păianjenii și-au făcut plase în coșul pieptului nostru".

Poemul ilustrează, așadar, o criză erotică a cuplului de îndrăgostiți, care trăiesc o ultimă întâlnire pasională, după care totul devine "cenușă", ca semnificație a arderii complete a sentimentului erotic.

(Limbajul și expresivitatea textului poetic)

Expresivitatea textului poetic este definită prin ***perfectul compus al verbelor,*** care sugerează faptul că acțiunea a avut loc și s-a finalizat, adică iubirea a existat, dar s-a stins brusc: "am încercat", "am tras", "am apropiat", "a umplut", "și-au făcut".

Lirismul subiectiv se definește atât prin ***adresarea directă*** și folosirea ***verbelor și pronumelor de persoana a II-a singular*** ("să-ți dau", "cartierul tău", "casa ta", "fereastra ta"), cât și prin prezența eului liric, argumentată de ***verbe și pronume la persoana I singular și plural*** ("am încercat", "am deșurubat", "mele", "ne", "nostru").

Lexicul poeziei se particularizează prin ***cuvinte și expresii colocviale***, vocabularul fiind ***prozaic***, transferat din ***limbajul cotidian, denotativ. Locuțiunile oralității*** și ***cuvintele cu sens propriu*** constituie o altă caracteristică postmodernistă a textului liric, prin care se demitizează "duhnea": "sârma zdrelită", "metru cu metru", "plesnind țevile de canalizare", "ne-am trezit față-n față", "coastele", "șira spinării".

Prozodia definește postmodernismul poeziei, **versurile sunt inegale și versificația se caracterizează prin**

ingambament. Inovaţia care accentuează valenţa postmodernistă şi defineşte particularitatea creaţiei lui Mircea Cărtărescu este argumentată de faptul că ***nu există semne de punctuaţie şi întreaga poezie este scrisă cu literă mică, numele proprii, de asemenea***: "c.a.rosetti", "foişorul de foc", "consiliul popular".

Biografismul şi realismul poeziei lui Mircea Cărtărescu reuşesc să răscolească semnificaţii profunde, chiar în absenţa metaforei şi existenţa prozaismului, "expediţia erotică" din acest poem are loc "printr-o lume sufocată de lucruri şi isterizată de relaţii", urmărind să facă încă o dată "recensământul realului". (Eugen Simion)

"LEVANTUL"

de Mircea Cărtărescu

- perioada postbelică -

- epopee -

- poezie postmodernă -

- poezie epică -

Mircea Cărtărescu (n.1 iunie 1956) este reprezentativ pentru **generaţia optzeciştilor postmoderni**, iradiind un "spirit pătrunzător" şi "o pasiune aproape mistică pentru literatură", ceea ce a dus, probabil, la crearea monumentalei epopei, **"Levantul" (1990),** incursiune artistică, deci subiectivă, în istoria literaturii române. ***Paradoxul*** scrierii constă tocmai în faptul că, deşi Cărtărescu ***parodiază*** scriitori cu adânci rădăcini în literatura naţională, reuşeşte să le acorde totodată o "preţuire implicită farmecului de care se prevalează reconstituirea lor", principalul merit al lucrării fiind acela că "are caracter restaurator şi prin urmare pozitiv" (Ion Negoiţescu). De altfel, Eugen Simion consideră că la Mircea Cărtărescu parodia "nu este [...] niciodată integral parodică. Ceva se salvează, râsul spală cocleala versurilor îmbătrânite şi roase de timp".

"Levantul" lui Mircea Cărtărescu, publicată în 1990, este cea de a doua epopee din literatura română, prima fiind ***"Ţiganiada" lui Ion Budai-Deleanu*** (1760-1820) scrisă pe la **1800**, aşadar, pe cele două epopei româneşti le despart aproape două secole.

Plecând de la una dintre "Scrisorile către V.Alecsandri" ale lui Ion Ghica şi intitulată "Din timpul zaverei", epopeea postmodernă pune, după cum se confesează autorul, "o piatră funerară peste poezia românească", în sensul că nu se mai poate scrie acelaşi tip de literatură, iar poezia actuală "nu se mai ruşinează de gândurile şi emoţiile strict personale, netipice, neestetice, ale poetului, dimpotrivă găseşte aici un mare filon de mult necercetat, ca o mină părăsită.". În viziune specific postmodernistă, Mircea Cărtărescu îşi dezvăluie sursa de inspiraţie, implicând biografismul şi cotidianul: "Ce simt, ce văd, ce gândesc în împrejurările obişnuite ale vieţii mele de om obişnuit formează conţinutul poeziei, care devine preponderent ca importanţă faţă de formă".

(Structura compoziţională, subiectul şi limbajul artistic)

Epopeea "Levantul", având peste 200 de pagini, este ***structurată*** în **douăsprezece cânturi**, întocmai ca şi "Ţiganiada" lui Budai-Deleanu, cu un **motto** dintr-o epistolă a lui Mihai Eminescu adresată junimiştilor despre motivul pentru care a scris "Epigonii": "Dacă în «Epigonii» veţi vedea laude pentru poeţi ca Bolliac, Mureşan şi Eliade, acelea nu sunt pentru meritul intern al lucrărilor lor, ci numai pentru că, într-adevăr, te mişcă acea naivitate sinceră, neconştiută, cu care lucrau ei. [...]".

Compoziţional, "Levantul" se înscrie în ***postmodernism*** atât prin **spiritul parodic**, cât şi prin **intertextualitate, formulă ludică şi biografism**.

Tema epopeii "reitereazǎ traseul gândirii poetice româneşti şi reconstituie, în interiorul unui «roman în versuri» cu acţiune labirintică, marile epoci ale literaturii", altfel spus, "istoria însăşi a poeziei româneşti" (N.Manolescu).

Titlul "Levantul" numeşte ţinutul de pe malul răsăritean

al Mării Mediterane ocupat de musulmani prin secolul al XI-lea, vizitat şi de negustori creştini. Numele locuitorilor acestor meleaguri, "levantin", înseamnă, în sens depreciativ, necinstit, ipocrit, intrigant. *Levantul* lui Mircea Cărtărescu configurează spaţiul fantezist al derulării evenimentelor.

Acţiunea este plasată la începutul secolului al XIX-lea, iar **personajul principal, Manoil**, preluat din poemul "Conrad" al lui Dimitrie Bolintineanu, este un **poet progresist** şi exilat în urma Revoluţiei de la 1848, care se refugiază pe meleagurile Mării Mediterane. Intelectualul român studiase la Cambridge, unde devenise frate de cruce cu Zotalis, fiul piratului aromân Iaurta Chiorul. Alura britanică a lui Manoil îi aduce necazuri, fiind luat prizonier de piratul Iaurta care, când află că este prieten cu fiul său, îl ospătează şi-l invită să-i povestească despre meleagurile natale şi despre poporul său:

"- Manoile, spune mie d-unde neamul tău se trage
Şi ce oameni mari într-însul cu vârtute şi curage
Au eşit? - grăi Iaurta tot scobindu-se în dinţi."

Această rugăminte constituie pretextul autorului de a parcurge, succint, evenimentele esenţiale din istoria românilor:

"Visător plecă românul ochii negri şi cuminţi:
- Se întinde o câmpie pre subt poale de Carpaţi,
Acolo stătea-n vechime dacii foarte lăudaţi,
[...] Ducul înţelept le fuse Dechebal, viteazul rigă,
Ci săraci era şi mândri, căprior cu mămăligă
De avea la cină, dachii era foarte mulţumiţi."

Implicarea, cu ironie, a autorului în cadrul subiectului propriei creaţii este o trăsătură postmodernistă destul de practicată în poezie, astfel Cărtărescu intervine în cadrul povestirii cu o remarcă pentru cititori:

"(Am cercat cu-anacronismul cetitorii adormiţi,
Căci adus fu cucuruzul în Evropa multe vacuri
Mai apoi, cum să vădeşte de citeşti în almanacuri.)"

Ascultându-l pe Manoil recitând o poezie folclorică în limba română, Iaurta îşi dă seama că înţelege ce spune, deşi el se consideră

grec, deoarece "eu la Atos mă închin". Poetul Manoil îi deslușește confuzia și-i confirmă statutul de aromân: "- Nu ești grec, Iaurta frate, ci aromân, valah deplin". Protagonistul cutreieră ținuturile împreună cu pirații lui Iaurta și, ajunși pe insula Zante, o întâlnesc pe Zenaida, sora lui Manoil. În palatul "larg de marmuri străvezii cu bolte-nguste/ Unde șade Zenaida ca un fluture de fuste", Manoil și Iaurta află despre scrisoarea poetului Iancu Aricescu, "ce de dor se stinge, moare/ Colo-n ocna unde crudul domnitor l-a triimis/ Ca să nu mai scrie fabuli despre toate câte-a scris." Ca urmare, pun la cale o călătorie la București, cu intenția de a-l îndepărta de la tron pe tiranul vodă.

În drumul lor, poposesc pe insula Hosna și-l cunosc pe bizarul inventator Leonidas Ampotrofagu (cuvântul corect este *antropofag* și înseamnă canibal-*n.n.*), căsătorit cu o romancă din Ploiești, Zoe. Aceștia se alătură complotului și le pun la dispoziție, pentru nimicirea domnitorului român, un balon zburător: "Știu ce-ți trebui, Manoile: dirijabilul îl țin/ În hambar. Cu cinci elice-i și mătasa de nanchin". Prăbușindu-se cu dirijabilul pe insula H din Hellespont, răzvrătiții sunt călăuziți de zâna Hyacint în interiorul unui munte, unde le proroceşte viitorul uitându-se într-un glob de cristal în care se vede întreg Universul. Ca să-i descifreze traseul pe care urmează să-l parcurgă poezia, "zâna tainicelor arte, a visării, nemuririi" îl duce pe Manoil, printr-un zbor intergalactic, într-un ținut fermecat al Halucinariei, "o cetate dăltuită în porfir", pătrunzând împreună "chiar în ochiul minții,/ În adâncul dân adâncul dân adâncurile ființii". Manoil vede șapte statui gigantice, care i se adresează în versuri ușor de recunoscut și caracteristice pentru fiecare dintre poeții nenumiți: Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, George Bacovia, Lucian Blaga, Ion Barbu și Nichita Stănescu. Ultima statuie îi aparține lui Cărtărescu însuși, recognoscibil pentru că recită chiar începutul epopeii "Levantul". Versurile poeziilor sunt parodiate, dar reprezintă cele mai cunoscute creații ale "corifeilor" literaturii lirice românești. Prima statuie gigantică este a lui Eminescu ("Este primul dân cei șapte corifei, și cel mai tiner/ Cel mai nobil dân amanții muselor și zânei Vineri"), care "grăiește" strofe parodiate din poemul "Luceafărul":

"De ce din umbra-mi ai fugit?
De ce n-auzi chemare-mi?
În crângul vechi şi liniştit
Să vii o clipă baremi,

Şi lin al apei scânteiat
Să-ţi lunece pe pleoape-ţi...
În tristul somnului regat
Intrarea să o capeţi. [...]"

În drumul spre Valahia, personajele intră într-un conflict sângeros cu turcii, apoi îl întâlnesc pe înţeleptul Nastratin Hogea, care se alătură răzvrătiţilor şi le spune "la ciubuc şi la cahvea/ Câte o istorioară", cuprinzând maxime, pilde şi proverbe:

"Că vorba ăluia,
Mânia
strică omenia
şi
S-a supărat ca văcarul pe sat
dar tu
Stai strâmb şi judecă drept
şi nu face ca ţiganul care
Când s-a văzut împărat
Întâi pe tată-său l-a spânzurat [...]"

Întâlnirea dintre Iaurta şi fiul său, Zotalis, prilejuieşte o descriere a locurilor pe unde acesta colindase, dintre care, mărturiseşte, cel mai mult îl impresionase Valahia, unde domnea bogăţia şi fericirea ("Da' mai mândră decât toate ţerile dân hastă sferă/ E Valahia ferice, e Valahia prosperă"):

"Acolo căşile-s dă friptură
Cu uşe de telemea o bucată,
Iazurile dă mujdei şi dă saramură
Şi dă sarmale malurile roată.

Cântul al optulea se finalizează cu prezența autorului în textul epopeii, care se simte obosit şi ar vrea să termine mai repede toate cânturile: "La ce bun? Doi ani dân viață pentru astă jucărea.../ [...] E întâi april dân anul '88. Prea soare nu-i./ În bucătărie țăcăn la maşina mea de scris...// Arde tare aragazul, niciun ochi nu e închis."

Îndreptându-se cu întreaga ceată spre Giurgiu, autorul se enervează şi-l scoate pe Manoil din epopee, ca să demonstreze forța pe care o are asupra personajelor şi asupra acțiunii, apoi se întreabă retoric: "de ce m-am apucat de povestea asta, ce m-o fi găsit, când toți sunt înnebuniți de actualitate, când se scrie poezia cotidianului, coborârea poeziei în stradă, când - uf, mă sufoci - toată lumea s-a plictisit de metaforă imagine stil încărcat [...] drace, numai o epopee orientală îmi mai lipsea". Autorul se confesează personajelor şi cititorului, scriind un text cu majuscule şi încadrat într-un chenar: "EU, MIRCEA CĂRTĂRESCU, AM SCRIS LEVANTUL ÎNTR-UN MOMENT GREU AL VIEȚII MELE, LA VÂRSTA DE TREIZECI ŞI UNU DE ANI, CÂND, NEMAICREZÂND ÎN POEZIE (TOATĂ VIAȚA MEA DE PÂNĂ ATUNCI) ŞI ÎN REALITATEA LUMII ŞI ÎN DESTINUL MEU ÎN ACEASTĂ LUME, M-AM HOTĂRÂT SĂ ÎMI OCUP TIMPUL CLOCIND O ILUZIE".

Ajunşi la Bucureşti, răzvrătiții se duc la Palat ca să-l alunge pe vodă, pe tron se urcă Iaurta, întrucât Manoil refuză domnia. Amestecul fanteziei cu cea mai evidentă realitate se materializează într-un Bucureşti contemporan, căci la ieşirea de la Palat personajele sunt uluite de centrul Capitalei:

"Manoile nu-i vine-a crede, în lumina aurie
Tot văzând cum trecătorii intră în cofetărie
Sau se bagă sub pământuri în pasagiul cu metrou.
Ne frecăm la ochi de parcă un miragiu, un halou
Ni s-a năzărit; se uită ca la urs la noi cei care
Pe trotuar păşesc alături sau se-ndreaptă spre parcare,
Crezând că suntem actorii vrunui film istoricesc."

Cântul al doisprezecelea se deschide cu o opoziţie grăitoare între trecut şi prezent, între viziunea fantezistă care disipează contururile obiectelor şi lumea copleşitor de concretă, de reală în care trăieşte autorul, precizând data şi condiţiile de viaţă:

"E octombrie 30
Lucrez în bucătărie. Suflu-n degetele reci,
Gaze sunt mai mici ca unghia, ca petale de-albăstrea.
Zaţ de nechezol mânjeşte fundul ceştii de cafea."

În timp ce meditează la propria existenţă, se aude soneria de la uşă şi autorul, speriat că poate fi cel care încasează lumina ("Ezit. Dacă e lumina? Cu ce dracu o plătesc?"), deschide şi încremeneşte uimit, pentru că veniseră în vizită toate personajele epopeii. Cititorul este invitat să participe la acest eveniment inedit: "Cetitor, văzut-ai oare fie şi cu ochiul minţii/ [...] Iată, sunt în prag cu toţi/ Care nepătaţi rămas-au, dulcii mei simpatrioţi". Oaspeţii aduseseră flori, "sunt crizanteme" şi autorul îi serveşte cu o "sticlă de Jidvei". Se sugerează astfel că maniera realizării literare este aceea de carte în carte, de operă în operă, întrucât **în finalul** epopeii Manoil ia din bibliotecă o carte, pe coperta căreia, "într-un fabulos chenar/ E încondeiat LEVANTUL", această imagine, reiterată de mai multe ori, sugerează o poveste fără sfârşit.

Limbajul artistic este deosebit de complex şi complicat, textul epopeii fiind un "purtător de texte", prin îmbinarea uimitoare a stilurilor poetice "într-o intertextualitate ce ia uneori forma unei reprezentări de iluzionism" (Gh.Grigurcu). Mircea Cărtărescu citează nume de poeţi şi versuri cunoscute, parodiază poezii ale înaintaşilor pe care-i imită cu "ironică tandreţe" (I.Negoiţescu). Varietatea registrelor stilistice, lingvistica ludică a epopeii dă impresia unei "limbi inventate". Poezia folclorică, lirica Văcăreştilor, creaţia poeţilor Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu, Macedonski, Arghezi, Barbu, Bacovia, Dimov, Nichita Stănescu atestă cu mare forţă persuasivă faptul că Mircea Cărtărescu este "cunoscător al cuvintelor aflate în uzul poetic acum o sută cincizeci de ani. [...] În fapt, limba

«Levantului» are mai multe straturi şi poetul sare de la unul la altul. [...] Nici arhaic, nici neologistic, «Levantul» are un parfum muntenesc evident, rod al fonologiei zonale. Toate invenţiile lingvistice, de altfel, când sunt savuroase, par la noi munteneşti, şi nu în ultimul rând din cauza licenţelor, resimţite ca abateri de la norma literară". (Nicolae Manolescu)

Măiestria stilistică a poetului Mircea Cărtărescu este inegalabilă în ilustrarea istoriei poeziei româneşti, din perspectivă postmodernistă, în spirit ludic, ironic şi parodic: "Imaginea auctorelui aşezat faţă în faţă cu lumea ficţională pe care el însuşi a închipuit-o, ca şi insertul livresc, jocul permanent între text, intertext şi metatext, fac din «Levantul» un poem în care comicul şi parodicul, pastişa şi ironia se întâlnesc pentru a configura o comedie a literaturii rescrisă în grilă postmodernă" (Iulian Boldea).

ROMANUL ÎN PERIOADA POSTBELICĂ

TIPURI DE ROMAN ÎN PERIOADA POSTBELICĂ

- studiu de caz -

Perioada postbelică este extrem de agitată în plan politic, plină de turbulenţe comportamentale şi de atitudine, determinate de înfiinţarea, apoi de dizolvarea Partidului Comunist, cu puternice influenţe pentru literatura română atât în ceea ce priveşte elementul politic şi artistic, dar mai ales în privinţa tematicii şi a ariei de inspiraţie. În cei peste 60 de ani de la terminarea celui de al Doilea Război Mondial s-au produs numeroase schimbări în cultura română, în ierarhizarea valorilor şi a aprecierilor pentru anumite producţii literare, desprinzându-se câteva perioade specifice.

❒**Perioada realismului socialist**, supranumită **"obsedantul deceniu"**, se plasează între anii **1947-1960** şi se defineşte printr-o ideologie partinică autoritară, care modifică fundamental universul prozei româneşti. Scriitorii sunt obligaţi să reflecte în operele lor

tezele marxist-leniniste, formarea omului nou, luând ca model dictatura stalinistă. Literatura acestei epoci este în evident regres față de cea interbelică, fiind aservită concepției comuniste din Răsărit. Cenzura de partid transformă lupta de clasă în conflict literar, se promovează numai clasa muncitoare supusă unui fals progres şi se incriminează burghezia şi chiaburii prin confiscarea bunurilor, deschizându-se larg porțile închisorilor politice. Personajul pozitiv şi omagiat este exclusiv muncitorul, singurul deținător al adevărului şi al valorilor vitale. Mulți scriitori afirmați în perioada interbelică şi consacrați definitiv în istoria literaturii sunt nevoiți să recurgă la compromisuri ruşinoase pentru a subzista, riscând să fie interzişi ori arestați pentru atitudine împotriva poporului.

De pildă, romanul lui **Mihail Sadoveanu** ***"Mitrea Cocor"***, apărut în 1949 şi inclus în programa şcolară de atunci, este reprezentativ pentru realismul socialist prin tema conflictului dintre țăranii săraci şi boierul Cristea Trei-Nasuri, în satul Malu Surpat. Orfanul umilit Mitrea este alfabetizat de către fierarul comunist Florea Costea, care-l învață să recite "Internaționala". Cele două personaje pozitive, țăranul şi muncitorul, sunt reprezentanții clasei oprimate de către moşierii haini şi lacomi, împotriva cărora se îndreaptă revolta şi ura celor doi. După ce Mitrea Cocor ajunge în Uniunea Sovietică şi intră în contact direct cu binefacerile comunismului, aplică în România reforma agrară după modelul răsăritean, împărțind pământurile care aparțineau moşierilor, țăranilor din Malu Surpat.

Un roman de mare succes, nejustificat prin valoarea estetică, a fost ***"Desculț"*** de **Zaharia Stancu**, apărut în 1948, în care copilul Darie povesteşte la persoana I întâmplări incredibile petrecute în lumea rurală din Câmpia Dunării, în primele decenii ale secolului al XX-lea. Satele şi oamenii au nume sinistre, stau în cocioabe, n-au ce mânca şi umblă desculți, adică trăiesc într-o sărăcie cumplită. Cauza stării de paupertate o constituie exploatarea nemiloasă şi lăcomia fără margini a boierilor şi moşierilor, una dintre scenele descrise în roman fiind memorabilă prin originalitate şi fantezie terifiantă: chemați să

culeagă via unui boier, ţăranii - adulţi şi copii - aveau botniţe pentru a nu putea mânca nicio boabă din strugurii recoltaţi.

În altă ordine de idei, scriitorul care a introdus în literatura română concepte estetice novatoare în perioada interbelică, romancierul **Camil Petrescu**, reuşeşte să se strecoare în vremurile tulburi ale "obsedantului deceniu" prin scrierea romanului istoric în trei volume despre personalitatea lui Nicolae Bălcescu, dar "plăteşte" şi el preţul apariţiei operei, prin aceea că protagonistul este construit ca un precursor al comunismului, ***"Un om între oameni"*** (1953-1957).

Moartea lui Stalin în 1953 relaxează, întrucâtva, monitorizarea acerbă asupra literaturii, dar ea continuă să fie aservită ideologiei comuniste. Cu toate acestea, apar în această perioadă şi câteva romane importante cu o epică şi tipologie a personajelor înscrise în valoare artistică incontestabilă: ***"Bietul Ioanide"*** (1953) de **George Călinescu**, ***volumul I din "Moromeţii"*** lui **Marin Preda** (1955) şi ***romanul-ciclu "Cronica de familie"*** (1957) de **Petru Dumitriu**.

❒**Perioada anilor '60** face posibilă o schimbare evidentă în calitatea literaturii atât din punct de vedere al conţinutului, cât şi al expresivităţii artistice şi se subscrie ***neomodernismului***. O breşă eficace în monolitul dogmatic proletcultist o face proza scurtă: nuvela şi povestirea. Un suflu proaspăt aduc tinerii scriitori care izbutesc să înşele vigilenţa cenzurii comuniste printr-o epică mai restrânsă ca întindere, dar profundă din punct de vedere ideatic şi stilistic: **Fănuş Neagu** (***"Ningea în Bărăgan"***), **Nicolae Velea** (***"Poarta"***), **D.R.Popescu** (***"Duios Anastasia trecea"***), **Ştefan Bănulescu** (***"Iarna bărbaţilor"***), **Augustin Buzura** (***"Capul Bunei Speranţe"***, ***"De ce zboară vulturul?"***). Proza umoristică este reprezentată prin foiletoane, schiţe umoristice şi portrete caricaturale de către **Teodor Mazilu**, cu volumele: ***"Insectar de buzunar"***, ***"Galeria palavragiilor"***, ***"Proză satirică"***. Un scriitor prolific şi plurivalent este **Eugen Barbu** (1924-1993), care a scris enorm şi în toate genurile literare. Romanul ***"Groapa"*** (1957) portretizează muncitori în uzină, tipografi, tramvaişti care se

revoltă şi organizează greve, devoalează imaginea mahalalei Cuţarida de la marginea Bucureşiului, unde locuiesc gunoieri "desculţi şi flămânzi, beţi şi răi", ţigani ce caută prin gunoaiele răsturnate în groapă, hoţi zdrenţăroşi, dezertori din armată, cu toţii adunându-se seara la cârciuma lui Stere, îmbogăţit din ţuica şi vinul "botezate" cu multă apă. În romanul istoric cu formulă literară alegorică, ***"Principele"***, Eugen Barbu sintetizează ficţional perioada domniilor fanariote, protagonistul fiind reprezentativ pentru toţi tiranii fanarioţi, iar epidemia de ciumă izbucnită odată cu înscăunarea amplifică tragismul lugubru al epocii.

Notabile sunt romanele cu temă politică ale scriitorilor care s-au lansat în această perioadă: ***"Nişte ţărani"***(1974) şi ***"Clipa"*** de **Dinu Săraru**, ***"Feţele tăcerii"*** (1974) şi ***"Orgolii"*** (1977) de **Augustin Buzura** şi ***"Cel mai iubit dintre pământeni"*** de **Marin Preda** (1980).

❒**Perioada anilor '80** este reprezentantă, în principal, de tinerii scriitori postmoderni, care cultivă "fragmentarismul, ironia şi parodicul" (Cornel Moraru), "evantaiul de procedee" (Nicolae Manolescu) şi "ficţiunea (auto)biografică" (Gheorghe Crăciun), plăsmuind o proză ludică extrem de convingătoare pentru "ştiinţa scrisului" (Cornel Moraru).

Scriitorii generaţiei '80 aparţin ***postmodernismului*** şi sunt conştienţi că în literatură se spusese aproape tot şi că ei nu mai au cum să surprindă cititorii cu noutăţi, de aceea se întorc cu ironie la creaţiile anterioare din care preiau fragmente de text devenite celebre, pe care le introduc în textul lor. Acest gen de proză se defineşte prin conceptele: ***metatextualitate, intertextualitate, textualism.***

Se poate afirma că au intrat definitiv în istoria literaturii scriitori şi opere de excepţie, între care se pot enumera: **Mircea Nedelciu** (proză scurtă: ***"Aventuri într-o curte interioară"***, ***"Amendament la instinctul proprietăţii"***; romanul ***"Tratament fabulatoriu"***, precum şi ***"Femeia în roşu"***, având coautori pe **Adriana Babeţi şi Mircea Mihăieş**), **Gheorghe Crăciun** (romanele ***"Compunere cu paralele inegale"***, ***"Frumoasa fără corp"***), **Ioan Groşan** (povestiri: ***"Caravana cinematografică"***.

romanul ***"Frigul verii"***), **Mircea Cărtărescu** (***"Travesti"***, romanul ***"Orbitor"***, în trei volume: "Aripa stângă", "Trupul", "Aripa dreaptă"), **Simona Popescu** (***"Exuvii"***), **George Cuşnarencu** (proză scurtă: ***"Tratat de apărare permanentă"***, romanul SF ***"Tangoul memoriei"***) şi alţii.

Dezvoltarea prozei contemporane continuă şi după Revoluţia din 1989, mai ales prin memorialistica din închisoare (**Nicolae Steinhardt**, ***"Jurnalul fericirii"; I.Ioanid, "Închisoarea noastră cea de toate zilele"***), ori prin literatura exilului (**Mircea Eliade, Paul Goma, Vintilă Horia**).

Concluzionând, evoluţia prozei româneşti după cel de al Doilea Război Mondial se poate caracteriza prin ***varietatea tematică şi artistică a nuvelei şi romanului***. **Criticul Eugen Simion** ordonează după criteriul compoziţiei romanul românesc postbelic, identificând o diversitate de formule narative, în studiul ***"Scriitori români de azi"***:

*Proza poetică: Geo Bogza, Zaharia Stancu;

*Realismul psihologic: Marin Preda

*Proza de analiză: Nicolae Breban, Augustin Buzura;

* Eseul romanesc: Alexandru Ivasiuc, Paul Georgescu;

*Romanul pitoresc şi baroc: Eugen Barbu;

*Romanul mitic şi realismul artistic: Fănuş Neagu, Ştefan Bănulescu, D.R.Popescu;

*Proza fantastică: Emil Botta, Romulus Vulpescu;

*Metaromanul: Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu;

*Textualismul: Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Ioan Groşan etc.

În perioada postbelică, destinul romanului românesc a fost influenţat de puternicele schimbări ideologice, mai întâi prin faptul că prozatorii "au învăţat că prezentul trebuia evitat" întrucât acesta aparţinea doctrinei comuniste, iar literatura fusese confiscată "integral de aparatul de propagandă". George Călinescu "a deschis pârtie pentru romanul citadin" prin "Bietul Ioanide" şi Marin Preda cu un roman dedicat "lumii satului şi ignoratei complexităţi sufleteşti a ţăranului". (Eugen Negrici, "Literatura română sub comunism").

"MOROMEȚII"

de Marin Preda
(autor canonic)

- roman postbelic -
- roman realist obiectiv -
- tema: Familia -

Tema predilectă a operei lui **Marin Preda (1922-1980)** este cea **rurală**, reprezentată de satul românesc din Câmpia Dunării, supus zguduitoarelor prefaceri ale istoriei, ilustrat prin familie, țărănime și drama ei istorică. Valoarea de excepție a "Moromeților" constă în densitatea epică, în profunzimea psihologică și în problematica inedită a satului românesc ante și postbelic, surprins la răspântia dintre două orânduiri sociale. Scriitorul a intenționat să realizeze o tetralogie romanescă "moromețiană", prin care să contureze perioada cuprinsă între "anii dinaintea celui de al Doilea Război Mondial" (1937) până în 1960, cu scopul de a așeza țărănimea română "pe scena națională prin participarea ei la cel de-al Doilea Război Mondial și prin aceasta pe scena universală", proiect nerealizat.

(Structura și compoziția)

Romanul "Moromeții", de Marin Preda este alcătuit din **două volume**, apărute la distanță de 12 ani unul de altul: **volumul I** în **1955**, iar **al doilea** în **1967**.

Ca orice **roman**, "Moromeții" este o ***specie epică în proză***, cu ***acțiune complexă organizată pe mai multe planuri narative, cu puternice conflicte și o complicată intrigă***, la care participă ***numeroase personaje*** bine ***individualizate*** și construite în spirit ***realist*** de Marin Preda. Principalul mod de expunere este ***narațiunea***, iar ***personajele*** se conturează ***direct*** prin ***descriere*** și ***tehnica detaliului***, iar ***indirect***, din propriile

fapte, gânduri şi vorbe, prin ***dialog, monolog interior, introspecţie auctorială.***

Perspectiva narativă este **realistă** şi defineşte punctul de vedere al ***naratorului omniscient (heterodiegetic) şi omniprezent*** asupra evenimentelor relatate la ***persoana a III-a***, iar atitudinea naratorului reieşită din relaţia sa cu personajele profilează ***focalizarea zero şi viziunea "dindărăt"***, argumentând **caracterul obiectiv** al romanului. **Modalitatea narativă** se remarcă, aşadar, prin absenţa mărcilor formale ale naratorului, de unde reiese distanţarea acestuia faţă de evenimente şi personaje, deşi romanul are elemente autobiografice.

(Construcţia subiectului - secvenţe antologice)

Pentru **volumul I**, Marin Preda s-a documentat încă din 1948, gândind îndelung la "universul moromeţian" pe care l-a conturat în roman. **Perspectiva temporală** este ***cronologică***, bazată pe relatarea evenimentelor în ordinea derulării lor, iar cea **spaţială** reflectă un ***spaţiu real***, acela al satului Siliştea-Gumeşti şi unul ***imaginar închis***, al trăirilor interioare din sufletul şi conştiinţa personajelor.

Acţiunea volumului I este plasată cu trei ani înainte de începerea celui de-al Doilea Război Mondial (1937) într-un sat din "câmpia Dunării", Siliştea-Gumeşti, într-o perioadă în care "timpul avea cu oamenii nesfârşită răbdare", iar viaţa ţăranilor "se scurgea aici fără conflicte mari". ***Axa fundamentală*** a romanului o constituie ***ideea timpului*** care, îngăduitor cu oamenii la începutul operei, revine simetric în final, răsturnând imaginea "vieţii tihnite", când "timpul nu mai avea răbdare". Romanul se bazează pe relaţia omului cu timpul, a umanităţii cu istoria, la răspântia dintre epoci, când societatea se află sub presiunea unor evenimente zguduitoare. **Autorul** conturează imaginea dramatică şi realistă a satului românesc surprins în tragismul evenimentelor ce vor sparge tiparele existenţei sale străvechi, prin dispariţia ţărănimii tradiţionale, a clasei sociale fundamentale aflate în declin şi supusă destrămării de către istorie.



Planurile de acţiune sunt paralele, destinele familiilor ţărăneşti nu se intersectează şi nu se determină reciproc, aşa cum se întâmplă în romanul "Ion" al lui Rebreanu. Există aici ***un plan al familiei Moromete***, stă în centrul întregii naraţiuni şi ***un plan al celorlalte destine şi familii din sat***, care evoluează paralel. ***Personajele sunt numeroase, puternic individualizate*** şi intră în ***conflicte puternice***, fie între ele, fie cu orânduirea socială.

Incipitul precizează **locul**, "câmpia Dunării", unde urmează să se petreacă întâmplările şi **timpul**, care "avea cu oamenii nesfârşită răbdare". **Axa timpului** străbate tot volumul I, majoritatea evenimentelor având loc ***de sâmbătă seara până duminică noaptea***, când timpul pare dilatat, în contrast cu **finalul** volumului, după fuga băieţilor lui Moromete la Bucureşti, când ***timpul se precipită, se grăbeşte*** şi "nu mai avea răbdare. Peste trei ani începea al Doilea Război Mondial". Între aceste două coordonate, cea ***a timpului răbdător şi a timpului grăbit***, în satul Siliştea-Gumeşti au loc evenimente esenţiale, care schimbă nu numai viaţa familiei Moromete, ci şi a altor familii din această colectivitate rurală ce părea bine consolidată, având rădăcini adânci în existenţa tradiţională milenară.

Debutul romanului prezintă întoarcerea de la câmp a lui Ilie Moromete împreună cu cei trei fii mai mari, naratorul având şi el nesfârşită răbdare, stăruind asupra fiecărui amănunt, replică sau gest, construind o ***secvenţă epică monumentală*** - aceea **a cinei** – cu o simplitate desăvârşită a mişcării personajelor, ce se derulează după o ordine prestabilită, după un cod ancestral.

Familia Moromeţilor este numeroasă, alcătuită din copii proveniţi şi din alte căsătorii, este o "familie hibridă", generatoare de conflicte în interiorul ei, "prin ignorarea realităţilor sufleteşti individuale" (M.Ungheanu). Ilie Moromete, tatăl, cu zece ani mai mare decât soţia lui, Catrina, venise în această a doua căsătorie cu trei băieţi, Paraschiv, Nilă şi Achim, cărora li se adăugaseră două fete, Tita şi Ilinca, şi încă un băiat, Niculae, mezinul de doisprezece ani.

Morometţii se află la cină, strânşi "în tindă", aşezaţi în jurul unei mese mici, joase şi rotunde, "după fire şi neam": cei trei fraţi vitregi stăteau spre partea dinafară a tindei, prevestind parcă fuga la Bucureşti; în partea dinspre vatră, aproape de oalele cu mâncare stătea întotdeauna Catrina, având lângă ea pe Niculae, pe Ilinca şi pe Tita, "copii făcuţi cu Moromete". Autoritatea capului familiei este sugerată de la început, deoarece "Moromete stătea parcă deasupra tuturor", veghindu-şi familia şi stăpânind "cu privirea pe fiecare".

Încă din acest prim **episod**, atmosfera este tensionată, fiecare dintre membrii familiei având nemulţumiri care mocnesc să izbucnească în **conflictele** ce aveau să zguduie puternic echilibrul căminului, ducând la destrămarea lui. **Principalele conflicte** se manifestă între Catrina Moromete şi cei trei fii vitregi, Paraschiv, Nilă şi Achim, apoi între Ilie Moromete şi fiul său, Niculae, care ar fi vrut să se ducă la şcoală, să înveţe, dar tatăl îl trimitea cu oile la păscut, pentru că "altă treabă n-avem noi acuma! Ne apucăm să studiem". Catrina Moromete mai fusese măritată înainte, dar bărbatul îi murise în timpul războiului, nu pe front, că era prea tânăr ca să fie luat militar, ci acasă, îmbolnăvindu-se de "apă la plămâni", dar ea primise un pogon de pământ ca "văduvă de război". Din această scurtă căsătorie mai avea o fată, pe care o creşteau foştii socri, iar ea îi crescuse de mici, cu greu, pe cei trei băieţi ai lui Moromete, care însă începuseră s-o urască. Resentimentele lor erau alimentate de sora mai mare a lui Moromete, Maria –zisă Guica–, nemulţumită pentru că ar fi vrut să îngrijească ea de gospodăria Moromeţilor şi de copii, ca să poată avea pretenţii asupra casei părinteşti şi a locului din spatele casei. Pe Catrina o mai duşmănea şi Tudor Bălosu, tot pentru lotul de casă şi o rudă mai îndepărtată a lui Moromete, poreclit Parizianul. Băieţii cei mari sunt din ce în ce mai înverşunaţi împotriva mamei şi a surorilor vitrege, Tita şi Ilinca, întrucât ele îşi făceau "ţoale" noi, erau "vesele şi vioaie" şi li se strângea zestre pentru măritiş într-o ladă ce stătea încuiată şi la care nimeni n-avea voie să umble.

Alt **conflict** se naşte între Ilie Moromete şi Catrina, care îşi revendica, din ce în ce mai insistent, pogonul ei de pământ, pe care Moromete îl vânduse în timpul foametei de după Primul Război Mondial, promiţându-i că îi face acte pe casă, dar nu se ţinuse de cuvânt şi chiar glumea batjocoritor când ea aducea vorba despre asta.

Băieţii se află în **conflict** şi cu tatăl lor, fiindcă acesta "nu face nimic, stă toată ziua", iar pe ei îi trezeşte cu noaptea în cap ca să plece la muncă şi nu-i slăbeşte toată ziua cu ordine şi porunci. Îl acuză pe Moromete că nu e în stare de nimic, pe când "alţii, ca alde Bălosu", ştiu să câştige bani din vânzarea produselor şi-l conving să plece împreună la munte cu cerealele, dar nu iese nimic din această călătorie, spre satisfacţia cinică a lui Moromete.

Datoriile la bancă, plata "foncierii" şi traiul zilnic al unei familii numeroase îl sufocă pe Moromete, care trebuie să se descurce cumva, fără să vândă din pământ. Ca să mai acopere din datorii, se hotărăşte să-i vândă lui Tudor Bălosu salcâmul din curte, deşi acesta "străjuia prin înălţimea şi coroana lui stufoasă toată partea aceea a satului", ca simbol al trainiciei şi al stabilităţii rurale.

Tăierea salcâmului este o altă ***secvenţă memorabilă*** a romanului, atât prin măiestria construirii ei din ***detalii ce se adună progresiv***, prin cuvintele expresive şi prin simbolistica dramatică, acesta fiind ***primul semn al declinului familiei Moromete, dar şi al satului tradiţional***, rămas parcă fără apărare: "... acum totul se făcuse mic. Grădina, caii, Moromete însuşi arătau bicisnici. Cerul deschis şi câmpia năpădeau împrejurimile". Chiar şi ciorile se roteau dezorientate, nemaiavând pe ce să se aşeze. Vândut lui Bălosu pentru 1200 de lei, salcâmul tăiat făcea parte din viaţa familiei Moromete, şi, deopotrivă, din existenţa satului, "toată lumea cunoştea acest salcâm", simbolizând elementul păstrător al tradiţiilor şi credinţelor strămoşeşti, al stabilităţii ţărăneşti.

Inima adevărată a satului era **Poiana lui Iocan**, locul unde se adunau gospodarii, cei care sunt "nici săraci, nici bogați", între care Moromete, Cocoşilă şi Dumitru al lui Nae, citesc ziarul şi comentează politica ironic şi cu umor, după legi anume, numai de ei ştiute, constituind una dintre ***secvențele de referință*** ale romanului. În fața fierăriei lui Iocan "se afla o poiană mare", unde, în fiecare duminică, aveau loc "adunările cele mai zgomotoase", dar "dacă de la ele lipseau Moromete şi Cocoşilă, nu erau prea reuşite". Moromete era abonat la "Mişcarea", Iocan la "Curentul", iar Cocoşilă la "Dimineața", dar dacă ei veneau fără ziare, însemna că erau supărați "şi n-aveau chef să discute politică". **Episodul comentariilor politice** este inedit. Moromete citeşte ziarul "cu glas schimbat şi necunoscut, [...] cu grosimi şi subțirimi ciudate, cu opriri care scormoneau înțelesuri nemărturisite [...] care trebuiau să zdrobească de convingere pe cei care ascultau", concluzionând fără drept de apel: "trei chestiuni se desprinde de fapt din această situație".

Secvența "foncierii". Plata dărilor funciare (impozit plătit pentru proprietate asupra pământului-*n.n.*) către stat constituie principalul motiv de îngrijorare pentru Moromete. Chemat urgent de la fierărie, Moromete vede pe prispa casei pe Jupuitu, îmbrăcat orăşeneşte, dar slab de parcă "mânca numai miercurea şi vinerea" şi un alt agent de urmărire, care veniseră să încaseze taxa restantă în valoare de 2863 de lei. Moromete "joacă" scena "foncierii" cu o gamă inepuizabilă de tertipuri, încercând să scape şi de data aceasta de plata integrală a datoriei. Gesturile, vorbele răstite, agitația lui fără rost construiesc un moment unic în literatură. Deşi este singur în bătătură, Moromete strigă la toți ai casei ("Catrino, ia, fa, secerile astea", "Paraschive, [...] nu vezi că furca aia stă acolo lângă gard de cinci săptămâni!"), pentru a părea un om ocupat, care are de rezolvat probleme mult mai importante decât cele pentru care veniseră cei doi, pe care-i ignoră cu desăvârşire şi spre care se întoarce brusc "pe călcâie şi strigă: - N-am!". Moromete îi aduce pe cei doi în stare să-i ia din casă "țoalele", să-i taie chitanță pentru trei mii de lei, să se-mpingă şi să se certe cu Catrina şi cu Paraschiv,

apoi, împăciuitor, îi dă o mie de lei, urmând să-i mai plătească ceva "peste o săptămână, două". După ce îi duce la exasperare pe Jupuitu, se laudă lui Bălosu: "l-am păcălit cu două sute de lei", bucurându-se nespus că nu le dăduse toţi banii pe care-i luase pe salcâm de la vecinul său, care-l priveşte buimac: "Glumea Moromete? Îşi bătea joc de el?".

Secvenţa secerişului prezintă datini din viaţa satului tradiţional, constituindu-se într-o adevărată ***monografie a obiceiurilor şi ritualurilor*** statornicite aici din timpuri străvechi. Culegerea roadelor pământului este un moment de bucurie, de consonanţă deplină a omului cu eternele ritmuri ale naturii. Secerişul are reguli precise, impuse de tradiţia străbună: cel mai vrednic dintre copii este cel care, simbolic, porneşte recoltarea grânelor, măsurând cu pasul "staţiile", părţile de loc pe care va trebui să le ducă fiecare secerător la capăt, iar tatăl leagă snopii şi-i aşază în clăi. Femeile se ocupă de mâncare pentru secerători, Catrina lăudându-l pe Cel de Sus pentru "mana cerească", cum îi spunea ea grâului, "cu care îi milostivise Dumnezeu".

În **finalul volumului I** evenimentele se precipită, Paraschiv şi Nilă fug la Bucureşti, luând cu ei caii, oile, toţi banii şi cele mai bune covoare şi Moromete este convins că Achim nu va trimite niciun ban acasă. El ia hotărâri decisive: îi vinde lui Bălosu un lot de pământ şi locul din spatele casei, reuşind astfel să-şi achite taxele pe "fonciire", datoria la bancă, taxele şcolare pentru Niculae şi-i rămân bani ca să-şi cumpere şi doi cai, dar ***naratorul omniscient*** notează cu amărăciune că problema datoriilor rămâne nerezolvată pentru viitor: "din nou rata la bancă, din nou fonciirea, din nou Niculae". **Acţiunea primului volum** se sfârşeşte înainte cu trei ani de începerea primului război mondial, când ***"timpul nu mai avea răbdare"*** cu oamenii.

Monografia satului se conturează prin ilustrarea câtorva obiceiuri şi datini populare: jocul băieţilor cu bobicul, aldămaşul băut după vinderea salcâmului, chemarea fetelor la poartă prin fluieratul flăcăilor, jocul căluşarilor în curtea lui Bălosu realizând o imagine sugestivă a spiritualităţii ţărăneşti, a satului

interbelic din Câmpia Dunării. Viaţa oamenilor este legată direct de cea a animalelor, care devin uneori adevărate personaje în roman, având nume şi participând la întâmplări. Oaia Bisisica îl enervează peste măsură pe Niculae, câinele Duţulache fură brânza pusă pe masă pentru cina familiei, caii sunt îngrijiţi cu drag de băieţii mai mari, restul orătăniilor fiind mereu în preajma oamenilor prin zgomote specifice.

Celelalte **planuri de acţiune** sunt reprezentate de destinele altor familii, care nu se intersectează cu cel al Moromeţilor şi nu se influenţează reciproc, ci ***alternează*** în fluxul epic al romanului.

Un destin priveşte **conflictul** dintre **Tudor Bălosu şi fiica lui, Polina,** pentru că aceasta "fuge" cu Birică, un flăcău sărac din sat, cu care tatăl nu e de acord. Fata este aprigă şi-l sileşte pe Birică să secere grâul de pe pământul care i se cuvenea ca zestre, apoi dă foc casei părinteşti, iscându-se şi o bătaie între Birică şi tatăl şi fratele Polinei.

Vasile Boţoghină se ceartă cu Anghelina, nevasta lui, deoarece el este bolnav de plămâni şi ar fi vrut să vândă un lot de pământ ca să aibă bani pentru tratament la sanatoriu. Anghelina se opune vânzării pământului, deoarece ftizia era o boală incurabilă şi femeia ştie că bărbatul ei va muri, cu sau fără terapie, iar ea va rămâne şi văduvă şi fără pământ. Boţoghină se duce la sanatoriu, cheltuieşte banii luaţi pe lotul de pământ şi, simţindu-se mai bine, nu ascultă sfatul doctorului ci se apucă de muncă, iar oboseala îi este fatală.

Drama **familiei Ţugurlan** constă în faptul că făcuseră şapte copii în treisprezece ani, dar anual îi murea câte unul şi apărea mereu o cruce "proaspătă" la stâlpul porţii, tragedie care îl face pe bărbat agresiv în viaţă, certăreţ, se bate cu fiul primarului, cu şeful de post şi ajunge la închisoare.

*

Al doilea volum din romanul "Moromeţii" a apărut la o distanţă de 12 ani faţă de primul, în anul **1967**, reluând personajele, adăugându-le altele noi, urmărindu-le evoluţia până

în deceniul al şaselea din secolul XX. Marin Preda a reuşit, totuşi, să dea celor două volume o unitate de reconstituire a imaginii vieţii ţăranului român înainte şi după al Doilea Război Mondial.

Incipitul volumului al doilea îl constituie o ***interogaţie retorică***: "În bine sau în rău se schimbase Moromete?". Dar şi ceilalţi ţărani îşi schimbaseră atitudinea faţă de el, "cei care îl duşmăneau [...] se potoliră", Tudor Bălosu devenise "chiar binevoitor faţă de vecinul său", iar Guica amuţise, "nu i se mai auzea deloc gura", iar când a murit, Ilie Moromete nu s-a dus la înmormântarea ei, ceea ce "n-a mirat pe nimeni".

Moromete nu mai era acelaşi, aşa cum ***naratorul omniscient*** afirmase prin **prolepsă** în prezentarea protagonistului, că numai "nenorociri sau bucurii mari mai pot schimba firea cuiva". Din Moromete cel cunoscut, rămăsese "doar capul lui de humă arsă", nu mai era văzut stând ceasuri întregi pe stănoaga de la drum, nici "nu mai fu auzit răspunzând cu multe cuvinte la salut".

Naratorul obiectiv semnalează prin intermediul ***celorlalte personaje*** modificările ce se produseseră cu Moromete. Niculae se uita la tatăl său şi nu-l mai recunoştea. Moromete era îngândurat, băieţii care fugiseră la Bucureşti cu oile şi caii nu se aleseseră cu nimic, pierduseră tot şi îşi găsiseră serviciu: Paraschiv lucra ca sudor la tramvaie, Nilă era portar la un bloc, cunoscut ca "Bloc-Algiu", Achim era singurul care "reuşise totuşi în comerţ" şi avea un mic magazin de "Consum alimentar".

Dornic să-şi reunească familia şi să-şi aducă acasă băieţii, Moromete se apucase de negoţ, câştigase bani buni, pusese la loc pogoanele vândute şi avea pământ de muncit pentru fiecare dintre copii. Cu toate acestea, pe Niculae tot nu-l lasă la şcoală şi învăţase cuvânt nou, "beneficiu", pe care-l folosea atunci când acesta îl ruga să-l trimită la învăţătură: "Şi ce *beneficiu* o să am eu, mă, de pe urma ta, dacă te las să te duci mai departe la şcoală?".

Ilie Moromete pleacă la Bucureşti să-şi vadă feciorii, cu intenţia de a-i aduce înapoi acasă şi le vorbeşte cu acelaşi glas autoritar de altădată. Adunaţi în odăiţa lui Nilă, insalubră şi plină de şobolani, tatăl le propune să uite cu toţii greşelile pe care fiecare dintre ei le-a făcut, rugându-i să se întoarcă acasă. După un moment de tăcere semnificativă din partea băieţilor, Ilie Moromete le strigă "cu un glas înalt": "Mi-am luat mâna de pe voi. Mâna mea asupra voastră nu mai există". Era anul în care începuse al Doilea Război Mondial şi încercarea nereuşită a lui Moromete de a-şi reface căminul izvorăşte din dragostea lui dureroasă pentru copii, pentru casa lui risipită, pentru familia care însemna tot rostul lui în viaţă şi care se destrămase. Moartea lui Nilă în război, în bătălia de la Cotul Donului, anunţată de scrisoarea neagră, precum şi sfârşitul tragic al lui Paraschiv, din cauza tuberculozei, amplifică peste măsură durerea tatălui şi-l însingurează de lume.

Anii '50 aduc în viaţa satului schimbări profunde, provocate de venirea comuniştilor la putere şi de colectivizare, "evenimente pline de viclenie" şi Siliştea-Gumeşti devine "o groapă fără fund din care nu încetau să mai iasă atâţia necunoscuţi". Personajele nou introduse de autor întruchipează prostia, ambiţia celor obscuri de a veni la putere şi de a schimba lumea; venetici şi oameni pripăşiţi în sat, prezentaţi cu ironie de narator, ocupă acum posturile importante: Bilă - reprezentantul A.R.L.U.S., moldoveanul Mantaroşie ("nenorocitul ăla"), lipoveanul Adam Fântână, Zdroncan - secretarul sfatului şi unul dintre cei 13 copii ai lui Traian Pisică, Plotoagă - preşedintele consiliului popular ("mai prost decât ceilalţi"), Isosică, Ouăbei, Vasile al Moaşei, care, de cum ajunge la putere, îşi pedepseşte mai întâi rudele. Acestea sunt noile personalităţi ale satului, între care se dă o luptă acerbă pentru putere, pentru funcţii; promovaţi din raţiuni politice, ei nu sunt ţăranii autentici, ci o lume fals-rurală, lipsită de codul spiritual al ţăranului adevărat, însuşit prin tradiţie.

Niculae Moromete ajunge activist de partid şi crede acum într-o "nouă religie a binelui şi a răului", vorbeşte o limbă

"nouă" despre "umanism", despre căutarea "eului" său, pe care Moromete o ascultă, dar n-o pricepe.

Conflictele sunt numeroase şi greu de aplanat: pe aria de la Cotigeoaia se iscă o agitaţie agresivă pentru că "baza de recepţie" nu primeşte grâu care conţine "corpuri străine" (neghină); Nae Cismaru instigă oamenii să fugă de pe arie; Bilă îl loveşte cu "goga" pe Nae Marinescu, în timp ce acesta descărca din căruţă grâul netreierat; ţăranul Gheorghe, speriat de ameninţările celor veniţi să adune cotele, se aruncă în râu şi se îneacă. Toate aceste întâmplări atrag destituirea activistului de partid, Niculae Moromete, care "se dă la fund", îşi continuă studiile şi ajunge inginer horticultor, apoi se însoară cu Mărioara lui Adam Fântână, care este, şi ea, asistentă medicală, nu mai este ţărancă.

Secvenţa epică alcătuită din ultimele capitole ale romanului reprezintă cele mai frumoase pagini din literatura română care ilustrează moartea unui ţăran, fără zbucium, fără dramatism, fără patetism, o moarte lentă, venită ca un firesc al vieţii: "bătrânul nu suferă de vreo boală, dar i s-a scurs viaţa...". Ultimele cuvinte exprimă crezul său de viaţă, pe care îl mărturisise doctorului: *"Domnule, eu totdeauna am dus o viaţă independentă!"*. Moartea lui Moromete este relatată de Ilinca, de alţi membri ai familiei, care îi povestesc lui Niculae în timp ce privegheau la căpătâiul lui Ilie Moromete, ceea ce dă o **veridicitate inedită** momentului.

În volumul al doilea, romanul pierde din coerenţa narativă, epicul este dispersat, fragmentat şi sinuos, naratorul nu creează o lume nouă, ci o comentează, o dezbate. Problema timpului, răbdător sau nu cu oamenii, nu mai este esenţa epicului, ci acum este importantă **ideea, discursul despre destrămarea satului tradiţional**, faţă de care naratorul, ca şi Moromete, se simte străin.

Marin Preda pleacă în construirea **protagonistului realist Ilie Moromete** de la tatăl său, Tudor Călăraşu, modelul său literar, de unde reiese verosimilitatea personajului: "*Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu*".

Ilie Moromete, tipul țăranului rațional în ceea ce privește atitudinea lui față de stăpânirea pământului, se deosebește de Ion al lui Rebreanu, care este dominat de instinctul de posesiune, de lăcomie pentru pământ, Moromete nu este sclavul îmbogățirii, ci ***pământul constituie pentru el simbolul libertății materiale și spirituale***, idee mărturisită în finalul romanului: "Domnule, eu am dus totdeauna o viață independentă".

Disimularea este o trăsătură definitorie a firii lui Moromete, **episodul** dintre Tudor Bălosu și Moromete privind vinderea salcâmului fiind semnificativ pentru **"firea sucită"** a eroului. **Ironia ascuțită, inteligența ieșită din comun și spiritul jucăuș**, felul său de a face haz de necaz conturează, ***indirect***, un personaj aparte între țăranii literaturii române, stând mai aproape de realitate decât de ficțiune.

Tehnica amânării este o altă componentă a firii lui Moromete, el încercând să tărăgăneze orice decizie sau atitudine care nu-i convenea, **episodul** cu Jupuitu fiind magistral construit de ***naratorul omniscient***. **Fire autoritară**, Ilie Moromete este "capul familiei" numeroase, greu de ținut în frâu, având în vedere și conflictele gata să explodeze între membrii familiei. **Ironia ascuțită** adresată copiilor sau Catrinei, cuvintele deseori jignitoare ("ca să se mire proștii"), educația dură în spiritul muncii și hărniciei ("mă, se vede că nu sunteți munciți, mă") se dovedesc ineficiente, deoarece, cu toată strădania tatălui de a păstra pământul întreg ca să le asigure traiul, nu poate salva familia de la destrămare. Natura înconjurătoare oferă cadrul propice stării reflexive a protagonistului, Ilie Moromete reflectând asupra condiției țăranului în lume, asupra vieții în general, fie în fundul grădinii, fie pe lotul lui de pământ, căutându-și liniștea în singurătatea familiară a peisajului rural. Ilie Moromete este "un **contemplativ inteligent, temperat**, un «filozof» iubind «liniștea» (fără de care nu se poate trăi și nu se poate face nimic durabil) și mai ales iubind libertatea, independența de gândire și exprimare a opiniilor" (Ion Rotaru).

Particularitățile stilistice se conturează din ***limbajul narativ lent și răbdător***, cu accente pe ***amănunte descriptive***, pe ***detaliile sugestive ale gesturilor și mimicii*** personajelor. Țăranii lui Marin Preda au independență de mișcare, de gândire și exprimare, autorul nefiind prezent în determinarea reacțiilor acestora, de aceea **eroii sunt personaje-reflector**.

Prozatorul utilizează o ***gamă narativă și psihologică largă, de la dialog la monolog adresat și monolog interior, autointrospecție***, conferind romanului virtuți ale prozei de creație și ale prozei de analiză psihologică.

Stilul excelează prin ***oralitate, ironia subtilă sau ascuțită*** creând uneori o atmosferă tragi-comică, iar ***expresivitatea verbelor*** actualizează întâmplările, deși timpul, privit în relație cu omul și cu istoria, amenință liniștea interioară a lui Moromete și zguduie din temelii tradițiile milenare ale satului românesc.

"Moromeții" lui Marin Preda este **un roman realist**, căruia **stilul anticalofil**, asemenea stilului prozatorilor interbelici, îi conferă **precizie, concizie și claritate.**

"Prin "Moromeții", Marin Preda dovedește că țărănimea nu e stăpânită, cum se credea, doar de instinct, că, dimpotrivă, e capabilă de reacții sufletești nebănuite" (Al.Piru).

ILIE MOROMETE

- personaj principal de roman realist-social -
- personaj de roman de după al Doilea Război Mondial -
- personaj de roman obiectiv -
- tipul ţăranului -

"Moromeții"
de Marin Preda
- autor canonic -

Romanul "Moromeții", de Marin Preda (1922–1980) a fost precedat de un lung şir de experiențe, mărturisite ulterior în ***creația autobiografică "Viața ca o pradă" (1977)***, de unde răzbate strădania ferventă depusă de scriitor în procesul de elaborare a acestei opere, ceea ce demonstrează **realismul romanului**.

Alcătuit din **două volume**, apărute la distanță de **12 ani** unul de altul: **volumul I a apărut în 1955, iar al doilea în 1967**, "Moromeții" se înscrie în **literatura contemporană,** perioadă ce se situează **după al Doilea Război Mondial**. Valoarea de excepție a romanului constă în densitatea epică, în profunzimea psihologică şi în problematica inedită a satului românesc ante şi postbelic, surprins la răspântia dintre două orânduiri sociale.

Perspectiva narativă este **realistă** şi defineşte punctul de vedere al ***naratorului omniscient (heterodiegetic) şi omniprezent*** asupra evenimentelor relatate la ***persoana a III-a***, iar atitudinea naratorului reieşită din relația sa cu personajele profilează ***focalizarea zero şi viziunea "dindărăt"***, argumentând **caracterul obiectiv** al romanului. **Modalitatea narativă** se remarcă, aşadar, prin absența mărcilor formale ale naratorului, de unde reiese distanțarea acestuia față de evenimente şi personaje, deşi romanul are elemente autobiografice.

Perspectiva temporală este ***cronologică***, bazată pe relatarea evenimentelor în ordinea derulării lor, iar cea **spațială** reflectă un ***spațiu real***, acela al satului Siliștea-Gumești și unul ***imaginar închis***, al trăirilor din sufletul și conștiința personajelor.

Ilie Moromete, personajul principal și **eponim** (care dă numele operei-*n.n.*) este un erou de referință în literatura română, concentrând tragicul destin al țăranului agresat de istorie într-o perioadă de schimbări ideologice profunde, cu efecte dramatice asupra satului tradițional, **acțiunea** fiind plasată între anii 1937-1950. Definit de Nicolae Manolescu "cel din urmă țăran", Ilie Moromete este un **personaj realist** și **"rotund"** ("care nu poate fi caracterizat succint și exact", E.M.Forster) prin **complexitatea trăirilor**, prin **forța conflictului interior** ce se manifestă meditativ și prin **analiza psihologică de introspectare a caracterului.**

Situarea lui Ilie Moromete între **personajele realiste** este argumentată de ***valența autobiografică***, întrucât, în modelarea eroului, ***autorul*** l-a avut ca model pe tatăl său, Tudor Călărașu: "Scriind, totdeauna am admirat ceva, o creație preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci și maturitatea: eroul preferat, *Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu*". În ***romanul autobiografic "Viața ca o pradă"***, Marin Preda relatează aduceri-aminte în centrul cărora se află tatăl său, Tudor Călărașu, întâmplări pe care le-a inclus în romanul "Moromeții". Autorul, aflat la Sinaia, în singurătatea vilei și într-un peisaj feeric, a "pus mâna pe stilou și am început să scriu: Ilie Moromete...". Un alt ***element veridic*** prezent în romanul "Moromeții" este și porecla "Pațanghele" pe care sătenii i-o dăduseră lui Ilie Moromete, precum și personajul Cocoșilă, singurul care îndrăznea să-i spună porecla în fața lui Moromete: "Cocoșilă îi spunea și el tatălui meu, adesea, Pațanghele, și nu înțelegeam de ce tata sta de vorba cu el și părea că nu aude porecla".

Ilie Moromete este un **personaj realist**, **tipic** pentru pătura socială a **țărănimii**, conectat vital la pământul care

asigură existența familiei și respectul colectivității. **Portretul moral** este construit din **trăsături puternice și complexe**, ce reies ***indirect*** din ***comportamentul plin de energie, din atitudinea, gândurile și frământările*** protagonistului care-i și determină destinul. **Fire autoritară**, Ilie Moromete este **"capul familiei"** numeroase și hibride, greu de ținut în frâu, având în vedere și conflictele ce mocneau, fiind gata să explodeze, între membrii familiei, formată din Paraschiv, Nilă și Achim, băieți din prima căsătorie, Tita, Ilinca și Niculae, copii făcuți cu a doua nevastă, Catrina. ***Naratorul omniscient*** îl prezintă încă de la începutul romanului "stând deasupra tuturor" și stăpânind "cu privirea pe fiecare".

Caracterizat direct de către ***naratorul omniscient***, Ilie Moromete este "contingent Ô911" și se află între "tinerețe și bătrânețe, când numai nenorociri sau bucurii mari mai pot schimba firea cuiva".

Ilie Moromete este considerat de unii critici singurul ***țăran-filozof*** din literatura română, frământările sale despre soarta țăranilor dependenți de roadele pământului, de vreme și de Dumnezeu fiind relevante pentru **firea reflexivă**. Meditând asupra propriei vieți, când, părăsit de fiii cei mari, se gândește că greșise considerând că "lumea era așa cum și-o închipuia el" și că nenorocirile sunt "numai ale altora". Moromete se așezase pe o ***piatră albă de hotar***, "cu capul în mâini", punându-și un șir nesfârșit de întrebări, ca și când ar fi vorbit cu altcineva, căutând explicații pentru declinul în care se afla familia sa. Gândurile sumbre se îndreaptă spre o ***autoanaliză*** a atitudinii de părinte, a conflictului dintre generații și se consolează: "Am făcut tot ce trebuia [...] le-am dat [...] fiecăruia ce-a vrut [...]. I-am iertat mereu". *(volumul I)* Relevantă pentru **spiritul contemplativ** este și ***scena ploii***, când Moromete, udat până la piele de o "ploaie repede și caldă", exprimă o adevărată filozofie de viață printr-un ***monolog interior***, analizează condiția țăranului în lume, precum și relația dintre tată și copii: "toată viața le-am spus și i-am învățat, [...] și-or să te învețe ei pe urmă minte când

oi îmbătrâni. O să-şi şteargă picioarele pe tine, că n-ai ştiut să faci din ei oameni" *(volumul al doilea).*

Disimularea este o trăsătură definitorie a firii lui Moromete, reieşită, ***indirect***, din majoritatea ***episoadelor narative. Scena*** dintre Tudor Bălosu şi Moromete este semnificativă pentru **"firea sucită"** a eroului, aşa cum îl ***caracterizează direct*** Catrina. După plecarea lui Jupuitu, Moromete este cuprins de o "ciudată voioşie" şi-i mărturiseşte lui Bălosu "l-am păcălit cu două sute de lei [...] i-am dat numai o mie [...]. Bălosu se uita la el cu o privire rece şi buimacă. Nu înțelegea! [...] Glumea Moromete? Îşi bătea joc de el?".

Ironia ascuțită, inteligența ieşită din comun şi spiritul jucăuş, felul său de a face haz de necaz conturează ***un personaj aparte între țăranii literaturii române***, stând ***mai aproape de realitate decât de ficțiune***. Citirea ziarelor în Poiana lui Iocan este o hrană sufletească pentru Moromete, discuțiile purtate aici au rolul de a clarifica şi disocia ideile din articolele publicate, de a descifra sensuri nuanțate ale politicii vremii, fără a urmări prezentarea unor fapte de senzație. El este, categoric, **o autoritate** în viața colectivității, îi domină prin replici bine gândite, pline de **umor şi ironie:** "Lasă-l, mă, Dumitre, zise Moromete blajin. E şi el legionar, ce-ai cu el?". Moromete citeşte apoi ziarul "cu glas schimbat şi necunoscut, [...] cu grosimi şi subțirimi ciudate, cu opriri care scormoneau înțelesuri nemărturisite [...] care trebuiau să zdrobească de convingere pe cei care ascultau", concluzionând fără drept de apel: "trei chestiuni se desprind de fapt din această situație".

Mucalit şi ironic, când se hotărăşte să taie salcâmul nu spune nimănui, îl trezeşte pe Nilă în zori, care, derutat de decizia tatălui său: "De ce să-l tăiem? Cum o să-l tăiem?", rămâne cu totul uluit de răspuns: "Aşa, ca să se mire proştii!". La aceeaşi întrebare a lui Paraschiv, Nilă îi răspunde cu satisfacție: "Ca să se mire proştii". Aducând caii ca să tragă salcâmul tăiat pe trei sferturi, Nilă îi aşază chiar în direcția în care urma să se prăbuşească salcâmul, oferindu-i lui Moromete prilejul de a fi

sarcastic și **persiflant**: "Adică da!... Treci cu ei încoa să cadă salcâmul pe ei". Exemplele sunt numeroase, **"a face haz de necaz"** fiind o ***adevărată filozofie de viață a lui Moromete***. Lui Niculae, care întârzia să vină la masă, îi spune "Te duseși în grădină să te odihnești, că până acum stătuși!" sau, certând fetele, care se duseseră la scăldat în loc să-și ajute mama să pregătească masa: "Dacă vă iau de păr și mătur bătătura cu voi, vă scutesc de-o treabă mâine dimineață".

Medial ambiant este un alt ***procedeu artistic de caracterizare indirectă a personajului realist,*** ca **tip reprezentativ pentru țăranul** care face eforturi să supraviețuiască în condiții financiare severe, care caută soluții pentru a onora plata dărilor către stat, a împrumuturilor la bancă etc. **Tehnica amânării** este soluția salvatoare în mentalitatea lui Moromete, prin care încearcă să tărăgăneze o scadență, o decizie sau un punct de vedere care nu-i convine. ***Scena "foncierii"*** este magistral construită de ***naratorul omniscient***, atmosfera, tensiunea, iritarea celorlalți fiind înadins provocate de protagonist pentru a se răzbuna pe cei care nu înțelegeau greutățile bietului țăran. Moromete intră în curte, trece grăbit pe lângă prispă fără să se uite la cei doi agenți, strigă la Catrina, care era la biserică, se răstește la Paraschiv, care nu se vedea nicăieri, apoi se răsucește brusc pe călcâie și răcnește: "-N-am!". Totul se desfășoară sub privirile uluite, năucite ale agenților care-l urmăresc descumpăniți cum se caută, apoi, calm, prin buzunarele flanelei, de unde scoate praf de tutun, se uită urât la omul care-l însoțea pe Jupuitu și "i se adresă supărat și poruncitor: - Dă-mi, mă, o țigară!". După ce Jupuitu e gata să-i ia lucrurile din casă, devine împăciuitor, îi dă o mie de lei, urmând să-i mai plătească ceva "peste o săptămână, două" și-i explică indulgent: "De ce nu vrei să înțelegi că n-am? Ia ici o mie de lei și mai încolo așa, mai discutăm noi! Ce crezi că noi fătăm bani?".

Relația lui Moromete cu celelalte personaje ale romanului scoate la iveală, ***indirect***, alte trăsături considerabile.

Plăcerea vorbei este o pasiune pentru țăranul **mucalit și dornic de a comunica permanent cu oamenii,** care profită de orice întâlnire cu câte cineva pentru a sta la taclale, deși singurul cu care putea vorbi cu adevărat era prietenul său, Cocoșilă, în tovărășia căruia pierdea ceasuri întregi, spre supărarea Catrinei: "Ești mort după ședere și după tutun [...] lovi-o-ar moartea de vorbă, de care nu te mai saturi!". În ***finalul volumului întâi,*** fuga băieților la București, iminenta destrămare a familiei îl schimbă, nu mai participă la adunările din Poiana lui Iocan, rămăsese numai "capul de humă arsă" pe care i-l modelase cândva din lut Din Vasilescu. Schimbările profunde survenite în firea lui Moromete prevestesc prefacerile dezastruoase extinse asupra întregului sat: "trei ani mai târziu, izbucnea cel de-al Doilea Război Mondial. ***Timpul nu mai avea răbdare".***

Ultimele capitole ale cărții constituie cele mai frumoase pagini care ilustrează moartea unui țăran. Apropiindu-se de vârsta de 80 de ani, slăbit și împuținat la trup, Moromete este părăsit de toți, rămânând la bătrânețe numai cu fata cea mică, Ilinca. Pe patul de moarte, Ilie Moromete **esențializează întreaga filozofie de viață** în câteva cuvinte pe care le adresează, cu **mândrie și satisfacție**, doctorului: "Domnule, [...] eu totdeauna am dus o viață independentă".

Particularitățile stilistice se conturează din stilul narativ lent și răbdător, cu accente pe ***amănunte descriptive, pe detaliile sugestive ale gesturilor și mimicii personajelor***. Țăranii lui Marin Preda au independență de mișcare, de gândire și exprimare, vocea auctorială nefiind prezentă în determinarea reacțiilor acestora, de aceea eroii sunt **personaje-reflector**.

Prozatorul utilizează o gamă narativă și psihologică largă, de la ***dialog*** la ***monolog adresat și monolog interior, autointrospecție***, conferind romanului virtuți ale prozei de creație și ale prozei de analiză psihologică.

Stilul excelează prin ***oralitate, ironia subtilă sau ascuțită*** creând uneori o atmosferă tragi-comică, iar ***expresivitatea verbelor*** actualizează întâmplările, deși timpul, privit în relație

cu omul şi cu istoria, ameninţă liniştea interioară a lui Moromete şi zguduie din temelii tradiţiile milenare ale satului românesc.

"Moromeţii" lui Marin Preda este un roman realist, căruia **stilul anticalofil**, asemenea stilului prozatorilor interbelici, îi conferă precizie, concizie şi claritate.

"Prin "Moromeţii", Marin Preda dovedeşte că ţărănimea nu e stăpânită, cum se credea, doar de instinct, că, dimpotrivă, e capabilă de reacţii sufleteşti nebănuite". (Al.Piru)

"CEL MAI IUBIT DINTRE PĂMÂNTENI"

de Marin Preda

(autor canonic)

- perioada postbelică -

- roman realist -

- romanul experienţei -

- roman subiectiv -

Romancier, dramaturg şi traducător, **Marin Preda (5 august 1922-16 mai 1980)** s-a născut în satul Siliştea Gumeşti din judeţul Teleorman, ca fiu al lui Tudor Călăraşu şi al Joiţei (născută Preda şi de la care îşi ia numele viitorul scriitor), ţărani din Câmpia Dunării.

Marin Preda este printre primii scriitori care demască fundamentul artificial şi mincinos al comunismului, faptul că dincolo de festivismul penibil se practica opresiunea torţionară şi propaganda deşănţată. Pe fundalul socio-politic al anilor '80, când egocentrismul lui Nicolae Ceauşescu atingea apogeul, apariţia romanului "Cel mai iubit dintre pământeni" a constituit un curaj care a avut, probabil, drept consecinţă moartea scriitorului în condiţii bizare, niciodată elucidate. De altfel, Marin Preda, director al prestigioasei edituri "Cartea Românească" şi vicepreşedinte al Uniunii Scriitorilor, anunţase că lucrează la un roman politic, pe teme actuale. Din cauza

cenzurii comuniste, scriitorul construiește o adevărată strategie pentru a-și duce la final romanul, își ia manuscrisul peste tot, purtându-l într-o servietă de care nu se despărțea niciodată. Precauția sa include și titlul amăgitor, menit a înșela vigilența celor îndrituiți să vegheze la apariția literaturii "subversive", iar acești subintelectuali manevrabili au crezut că titlul se referă la obsesivul "conducător iubit". Zvonurile despre subiectul romanului au circulat cu discreție printre iubitorii de literatură, astfel încât **apariția romanului "Cel mai iubit dintre pământeni", în februarie 1980**, a dus la spargerea vitrinelor librăriei, iar cartea a avut un "uriaș succes de critică și de public" (M.Iorgulescu).

Un exemplar iubitor de oameni, Marin Preda "credea în frumusețea morală a omului", despre care și-a format convingerea că "are puternice rădăcini morale", că "poartă o lumină pe față" și că "are acces la starea de contemplație". Romanul unei conștiințe, "Cel mai iubit dintre pământeni" este ***scris la persoana I***, de aceea capătă forma unei ample ***confesiuni***. Complexitatea operei a fost apreciată de Eugen Simion ca un **"roman total: romanul unui destin care asumă o istorie, romanul unei istorii care trăiește printr-un destin"**. Reluând teme și motive din cărțile anterioare, Marin Preda construiește un roman arborescent, "un roman complet: social, politic, sentimental, ideologic, psihologic, eseistic, senzațional și polițist, frescă a unei lumi și analiză a unui eșec în dragoste, cronică de familie și spovedanie a unui învins." (N. Manolescu).

Ca orice **roman**, "Cel mai iubit dintre pământeni" este o ***specie epică în proză***, cu ***acțiune complexă organizată pe mai multe planuri narative, cu puternice conflicte și o complicată intrigă***, la care participă ***numeroase personaje*** bine ***individualizate*** și construite în spirit ***realist*** de Marin Preda. Principalele moduri de expunere sunt ***narațiunea și descrierea***, iar ***personajele*** se conturează ***direct*** prin ***descriere*** și ***tehnica detaliului***, iar ***indirect***, din propriile fapte, gânduri și vorbe, prin ***dialog, monolog interior, introspecție auctorială.***



Perspectiva narativă unică defineşte punctul de vedere al **naratorului-personaj, autodiegetic** (care relatează propria experienţă ca personaj central al istoriei povestite). ***Situaţia diegetică*** implică anumite trăsături gramaticale şi semantice ale textului reprezentate de ***verbe şi pronume la persoana I, focalizarea internă*** *"împreună cu"*, ***frecvenţa monologului interior, organizarea subiectivă a secvenţei temporale,*** toate acestea argumentând **caracterul subiectiv al romanului**. Prin ***tehnica retrospectivei***, eroul, închis pentru crimă, îşi povesteşte întreaga viaţă, excepţie fac doar câteva zeci de pagini din ultimul volum (capitolele XIII-XVIII), în care evenimentele sunt relatate, tot la persoana I, de Ciceo, avocatul lui Petrini. **Perspectiva psihologică** este realizată prin mijloacele de analiză a conştiinţei şi procesele psihologice ale protagonistului, ***naratorul autodiegetic*** apelând la ***dialog, monolog interior, autointrospecţie, flashback, retrospecţie, cuvinte cu valoare de simbol etc.*** Numeroasele maxime, aforisme şi sentinţe conferă romanului **caracter gnomic.**

Tema este complicată şi plurivalentă, acoperind o problematică amplă, ilustrând atmosfera tensionată şi periculoasă a "obsedantului deceniu" (1950-1960): "înstrăinarea de părinţi, pierderea religiei, familia, bucuria scrisului, ura ca drog, violenţa relaţiilor sociale, sublimul şi oroarea în iubire, tragedia fără tragic, omul ca jucărie a soartei etc." Romanul erotic ocupă cea mai mare parte a subiectului, în interiorul căruia există "şi un roman politic, un roman intelectual, un roman senzaţional, [...] un roman de moravuri [...] şi un roman social". Naraţiunea se încheagă din "alte mici naraţiuni" care se succed şi construiesc destinul protagonistului Victor Petrini. (Eugen Simion)

Titlul reiterează o replică rostită la telefon de către Suzy Culala, una dintre iubitele lui Victor Petrini, pe care-l întreabă patetic şi uşor persiflant: "Ce mai faci tu, cel mai iubit dintre pământeni?!". Ironia amară a titlului se referă la lipsa de "noroc în dragoste" a protagonistului, sugerând ipostaza de "cel mai

lovit dintre pământeni" (Eugen Negrici), pe care soarta nu-l iubeşte, ci i-a hărăzit doar înfrângeri şi umilinţe, făcând din el un ucigaş fără voie.

(Structura şi compoziţia romanului)

Romanul este structurat în **trei volume**, cuprinzând peste o mie două sute de pagini, organizate în **zece părţi şi o sută patruzeci şi două de capitole**. Scris sub formă de **jurnal intim**, este şi o confesiune lucidă şi amară, scrisă la ***persoana I*** de către un om pe care şansa l-a ocolit. Victor Petrini rememorează propria viaţă cu un realism minuţios, cu gesturi, conflicte, emoţii, chipuri şi întâmplări concrete datând din adolescenţa convulsivă din familie, până la maturitatea puternic marcată de contradicţia dintre libertatea spirituală şi cea exterioară a omului, în societatea zbuciumată şi confuză a anilor '50.

Incipitul volumului I este o meditaţie pe ***tema morţii*** - "Moartea e un fenomen simplu în natură, numai oamenii îl fac înspăimântător. Vorbesc de moartea naturală, care adesea e o dulce ispită"-, iar **finalul** volumului al treilea este o cugetare concluzivă pe ***tema iubirii***: ***"Dacă dragoste nu e, nimic nu e!"***

Fiind arestat pentru crimă, Victor Petrini consemnează în **jurnalul intim** faptele devenirii sale, urmând sfatul avocatului, Ştefan Pop (Ciceo), care îl îndeamnă să povestească în scris tot ceea ce i s-a întâmplat pentru ca să poată întocmi astfel depoziţia de apărare: "Prietenul meu, fostul judecător, m-a sfătuit să scriu pe larg cum s-au petrecut lucrurile, şi să-i dau lui, care mi-e avocat, mărturisirea, s-o aibă pentru ultima înfăţişare la proces. Nu ştiu la ce-i mai poate folosi avocatului, dar îmi face bine mie. Scriind, simt că trăiesc şi într-adevăr gândul morţii inevitabile îşi diminuează puterea de a-mi îngrozi conştiinţa, care îmi şopteşte: mii de oameni mor pe pământ chiar în aceste clipe, oameni umili, dar şi oameni mari; nu se poate spune că n-ai trăit din plin treizeci şi cinci de ani, alţii au murit mult mai tineri, nu trebuie să accepţi să trăieşti oricum..." *(s.n.)*. Ultima frază a citatului poate fi considerată cheia întregului roman şi "ar fi putut figura ca motto nu numai pentru romanul

pe care-l discutăm, ci pentru întreaga existență pilduitor asumată de Marin Preda într-un regim cumplit pentru cei care nu puteau face compromisuri." (Mihai Floarea, "Perspective critice")

Prin ***efort volitiv***, protagonistul-filozof nu numai că rememorează, dar și retrăiește evenimentele relatate în cadrul cărora caută explicații pentru eșecul său și încearcă să descopere cauzalitățile care fac din individ o victimă a mecanismelor sociale și politice.

Începutul ***retrospectivei cronologice*** evocă adolescența lui Victor Petrini, petrecută înaintea și în timpul celui de al Doilea Război Mondial, când "timpul nu mai avea răbdare" (ca și în "Moromeții").

Crescut într-un oraș transilvănean (se presupune a fi Clujul), în casa unui muncitor de la Fabrica de avioane, Victor este "un adolescent dur și turbulent", ocolit de fete și antipatizat de colegi pentru firea lui tranșantă. Căsătoria formală a părinților, relația rece și castă dintre ei, precum și religiozitatea exagerată a mamei îl nedumeresc și-l îndepărtează totodată de familie pe adolescentul cu instincte incerte și impulsuri bizare. Persoana asupra căreia își revarsă liceanul nemulțumirile este mama, pe care o acuză de bigotism și, ca să se răzbune pe femeia însingurată și introvertită, proferează blasfemii la adresa lui Dumnezeu, ba chiar o lovește peste brațul care făcea asupra lui semnul crucii. Tatăl este bănuit, apoi dovedit de încălcarea fidelității conjugale și Victor îl jignește și-l învinovățește pentru relația distructivă dintre membrii familiei. Atitudinea lor îl distanțează spiritual de părinți, față de care își pierde orice urmă de respect. Preocupat să descopere ce înseamnă un "păcat", se gândește că mama lui nu încălcase nicio dogmă biblică și consideră că numai o alegere rațională a Binelui poate să învingă Răul din om. Astfel, Victor își formează o concepție solidă despre ură și iubire, fiind încredințat că "ura nu poate fi învinsă prin simpla iubire, ci printr-o iubire mai puternică decât ura [...] o ură mare nu poate fi învinsă printr-o iubire mică".

Firea adolescentină plină de reacţii confuze şi imprevizibile îl apropie pe Victor de un anturaj cu moralitate dubioasă, cu amici de chefuri şi petreceri prin cârciumi rău famate, unde o cunoaşte pe prima femeie din viaţa lui, Nineta Romulus. Cochetă şi imorală, tânăra pune stăpânire pe inima adolescentului aflat la prima experienţă a simţurilor trupeşti, dar ea dispare brusc, fără ca el să o mai poată găsi. Relaţia fiului cu o prostituată îi scandalizează pe părinţi şi cearta violentă care a urmat agravează distanţarea sufletească a lui Victor de familia sa. Prima parte a volumului I ar putea fi privită şi ca roman al formării unui tânăr, adică ***un bilgdungsroman***.

După terminarea liceului, Victor Petrini se înscrie la Facultatea de Litere şi Filozofie din acelaşi oraş, unde atestă o adevărată vocaţie pentru capacitatea de a medita asupra problemelor abstracte ale Universului. Student strălucit, apreciat de profesori şi colegi, Victor se îndrăgosteşte de frumoasa Căprioara, dar nunta proiectată nu mai are loc, iubita dispare şi moare în condiţii neelucidate o vreme. Căutarea fetei şi anchetarea protagonistului compun un mic ***roman senzaţional***, din care se află adevărul despre evenimentele petrecute. Tânăra studentă rămăsese însărcinată cu un student la Medicină, fapt ce a dus la despărţirea lor, însă Victor o iubeşte şi de aceea o iartă, punându-i condiţia să facă întrerupere de sarcină. Din nefericire, Căprioara moare pe masa de operaţie şi, cu toate că nu poate fi condamnat, Victor se simte vinovat şi îşi reproşează dureros egoismul şi orgoliul prostesc.

Mobilizarea pe front constituie un prilej de a rememora imaginea celui de al Doilea Război Mondial şi de a medita profund asupra condiţiei omului aflat în situaţie-limită.

Începând cu partea a doua a cărţii, Victor Petrini este profesor la o şcoală în timp ce se pregăteşte pentru o carieră universitară. Se împrieteneşte cu Petrică Nicolau, profesor de limba şi literatura română, coleg, poet amator şi pasionat bibliofil (colecţionar de cărţi rare -*n.n.*). Invitat într-o zi la masă, Victor este fascinat de frumuseţea iradiantă a Matildei, soţia

prietenului său. Între cei doi se aprinde o iubire pasională, cu scrisori pătimaşe de amor, cu toate că Nicolau îl prevenise că femeia este orgolioasă, dificilă şi imprevizibilă. Ea îşi umilea soţul, apoi îl dispreţuia pentru că se lăsa dominat de puternica ei personalitate şi dezavua pasiunea lui pentru cărţile rare. Răutăcioasă, soţia împrumută amicilor exemplare valoroase fără să-i spună, considerând că preocuparea lui diminuează afecţiunea faţă de ea, pe care şi-o dorea exclusivă, dar, pe de altă parte, o obosea adorarea asiduă a bărbatului.

De pe front, Petrini îi trimite scrisori pătimaşe, iar după divorţul de Nicolau, se însoară cu Matilda, însă, după numai doi ani, căsnicia lor devine un iad. Mutat în casa somptuoasă a femeii (rămasă de la primul soţ, un evreu bogat, fugit din ţară), Victor este numit asistent universitar la Catedra de literatură şi filozofie, dar intuieşte că arhitecta Matilda nu-i preţuieşte statutul de intelectual, nici măcar faptul că scrie un eseu despre “Era ticăloşilor” şi lucrează la o carte prin care intenţionează să propună “o nouă gnoză”.

Iubirea stihială a femeii pendulează între ură şi pasiune, cu accese de violenţă, când dragostea coboară în “subterană”. Soţia nu poate comunica spiritual cu Victor şi are destule momente de izbucniri care-i dezvăluie sluţenia sufletească. De pildă, după ce participă, la insistenţele soţiei, la manifestaţia organizată cu prilejul aniversării zilei de 7 Noiembrie (sărbătoare comunistă), Victor Petrini este întâmpinat acasă cu ostilitate. Surprins, iese la o plimbare pentru a se relaxa, dar când se întoarce femeia plecase şi-i reproşează la telefon că nu se dusese la o petrecere despre care el nu ştia nimic. Ajuns acolo cu întârziere, Matilda îl tratează cu indiferenţă, ca pe un necunoscut, rănindu-i astfel mândria în faţa numeroasei ei familii. Atitudinea duşmănoasă şi batjocoritoare a soţiei îi aminteşte bărbatului comportamentul pe care-l avusese şi faţă de Petrică Nicolau, întâmplări la care el fusese de atâtea ori martor. Furios şi indignat, Petrini devine conştient de eşecul mariajului, certurile se îndesesc şi animozităţile sunt din ce în ce mai



evidente. Suspicioasă fără motiv, ea face crize de gelozie, apogeul fiind spargerea sertarului în care Victor își ținea manuscrisul viitoarei cărți, atitudini care sintetizează în ochii bărbatului noua imagine a Matildei: "îmi arăta un chip devastat, cu ochii pe jumătate închiși, acest chip care nu era frumos decât printr-un misterios suflu interior, era părăsit acum de armonia lui și mi se arăta ochilor cu oribilele trăsături ale unui bărbat".

În cadrul romanului erotic sunt inserate aspecte din viața politică și universitară a anilor '50, constituind încă o "treaptă" a coborârii în Infern prin mutilarea celor care nu se încadrau în "patul" ei procustian. Sunt îndepărtați din posturi intelectualii, sunt eliminați scriitorii și oamenii de cultură, iar în locul lor sunt promovate "cadre de nădejde", indivizi fideli puterii populare. Astfel, în locul lui George Călinescu este numit decan stomatologul Vaintrub, care impune predarea, în exclusivitate, a filozofiei marxist-leniniste. Ca urmare, este interzis profesorul de filozofie Lucian Blaga, demis de la Facultatea de Filozofie și înlocuit cu un ins obscur și ignorant. Tânărul Petrini se revoltă și ar dori să ia atitudine publică împotriva acestui abuz politic, dar Matilda se opune cu vehemență. Îl vizitează pe Blaga și constată că acesta este dezorientat și nedumerit de îndepărtarea sa de la catedra universitară, pentru simplul motiv că, într-unul dintre cursuri, omisese să vorbească despre Marx. Refuzând să facă vreun compromis, marele filozof și om de cultură respinge orice fel de intervenție, mai ales că cel mai important om din facultate devenise caloriferistul, noul secretar de partid, care conducea ideologic toate problemele învățământului superior.

Căsnicia lui Petrini evoluează spre dezastru, dar pentru că Matilda este însărcinată, soțul se simte fericit și nu vrea să se despartă de femeia pe care încă o mai iubește. În acest timp, se împrietenește cu tânărul asistent Ion Micu, numit brusc și abrupt profesor universitar pentru simpatia publică față de Partidul Comunist, pentru compromisul de a preda studenților versurile unui poet mediocru, pe care-l laudă și în conferințe, atitudine care-l îndepărtează definitiv de acesta.

Din ordinul lui Stalin, încep lucrările de amenajare a Canalului Dunăre-Marea Neagră, pe șantierele căruia sunt trimiși intelectualii și "dușmanii " regimului comunist, fiind și destule victime care mor în condiții mizere. În timpul manifestației de la 7 noiembrie fusese arestat Cubleșan, un asistent universitar și coleg al lui Petrini, pentru că strigase "Trăiască Ardealul întors la patria mumă". Tabloul vieții universitare din tulburătorii ani '50 este completat și în volumul al treilea, prin amintirile următoarei iubite a lui Petrini, Suzy Culala, care povestește cum erau "înfierați" studenții proveniți din familii înstărite, de chiaburi sau boieri, și adesea aveau loc adevărate drame umane.

Amintirile protagonistului se concentrează asupra conjuncturii în care îl cunoscuse, întâmplător în parc, pe avocatul Ștefan Pop, supranumit Ciceo, față de care manifestă un respect sincer, întrucât acesta demisionase din funcția de judecător, refuzând cu demnitate compromisurile politice ale vremii. Devenit avocat specializat pe cazurile de reabilitare a celor condamnați abuziv, Ciceo reușește totuși să supraviețuiască împrejurărilor periculoase și mecanismelor represive ale comunismului.

Relația lui Petrini cu Matilda se degradează vizibil, nașterea fetiței lor, Silvia, nu relaxează căsnicia, ci dimpotrivă, mama este geloasă pe dragostea totală a lui Victor pentru fetiță. La festivitatea botezului, Matilda izbucnește într-o criză explozivă, acuzându-și soțul de tot felul de fapte grave, cele mai multe inventate sau exagerate de imaginația ei. În aceeași seară, ca și când nu era deja o atmosferă tensionată, Victor Petrini este arestat fiind învinuit de implicare în organizația extremistă "Sumanele negre": "De Sumanele negre nu știam mai mult decât știa toată lumea, citind ziarele, că adică îndată după eliberarea Ardealului o bandă numită astfel începuse să opereze mai ales prin sate și să se răzbune pe unguri făcând ei singuri judecata și omorând pe loc...[...] Dar ce să fi căutat eu la Sumanele negre? Ce era cu istoria asta?". Acuzația este abuzivă și se bazează pe



interpretarea eronată a textului dintr-o scrisoare pe care un fost coleg, Iustin Comănescu, i-o trimisese de la Paris, unde se stabilise definitiv: "Scrie-mi! Eu aştept ordonanţele dumneavoastră". În zadar explică Petrini faptul că fraza nu era "un cifru", ci replica dintr-un spectacol de revistă pe care-l văzuseră în tinereţe şi de care se amuzaseră grozav, colonelul de securitate anchetator se simte dator să fie vigilent cu potenţialii "duşmani de clasă".

Volumul al doilea începe cu interogatoriile absurde şi acuzaţiile aberante aduse de un colonel maghiar, apoi de altul, român, cerut insistent de Petrini. Închis într-o celulă fără pat, chestionat ritmic, umilit şi torturat psihic, tânărul este condamnat, după trei luni şi un simulacru de proces, la trei ani de închisoare şi ajunge în minele de plumb de la Baia Sprie, pentru "reeducare". Protagonistul coboară astfel încă "o treaptă" spre Infern şi conştientizează faptul că degradarea omului nu are limite. Răutatea gardienilor analfabeţi stăpâniţi de beţia puterii se manifestă în formele cele mai crâncene. Ura unei astfel de brute ia forma unei torturi de nesuportat, urmărind să-l omoare pe intelectualul Petrini: în luna februarie, gardianul îl obliga să intre în ghereta de scânduri a celulei numai în cămaşă şi desculţ, şansele de supravieţuire fiind minime. Condamnatul Petrini îşi salvează viaţa împingându-l pe gardian în abisul întunecat al minei, moartea fiind considerată un accident cauzat de neatenţie.

Eliberat după trei ani şi trei luni, Victor Petrini se întoarce în oraşul său şi este foarte fericit să-şi îmbrăţişeze fetiţa. În acest timp, Matilda se împrietenise cu un activist de partid cu o înaltă funcţie politică, Mircea, datorită căruia reuşise să-şi păstreze casa şi pe Victor să-l scape de eventualele acuzaţii ce i-ar fi putut prelungi detenţia în urma confiscării caietelor sale, care cuprindeau subiectul cărţii aflate în lucru. Matilda fusese, la rândul ei, discutată în şedinţa de partid (ea era membră a Partidului Comunist) şi abia reuşise să-şi păstreze postul prin negarea oricărei legături cu activitatea soţului.

În urma eliberării, reacțiile cunoștințelor față de Victor Petrini sunt diferite, decanul Vaintrub îl compătimește formal, fostul prieten, Ion Micu, îl evită, mama sa este fericită, iar tatăl mânios pe sistemul politic represiv și astfel, fostul asistent universitar mai învață ceva despre viață și "abjecția umană".

Reîncadrarea lui Victor Petrini în învățământ este imposibilă, dar, cu ajutorul activistului Mircea, primește un post de bibliotecar. După trei luni, protectorul său este numit într-o altă funcție de partid la București și cel care-i ia locul, Vătămanu, îl sfătuiește să-și caute serviciu prin "Brațele de muncă". I se oferă un loc în echipa de deratizare a orașului, uciderea șobolanilor fiind, poate, ultima "treaptă" coborâtă spre Infern. Anturajul acestor oameni simpli, aflați pe nivelul cel mai jos al umanității (Bacaloglu, Vintilă, Calistrat, Pantelimonescu și un țigan) îl deprimă și devine dureros de acută umilința pe care trebuia să o îndure, deși nu greșise cu nimic. Disprețuind statutul social decăzut al lui Petrini, soția îl anunță că divorțează, iar singura mângâiere și rațiune de a trăi rămâne fetița lui, Silvia. Numeroase pagini din roman sunt dedicate sentimentelor tandre și profunde dintre tată și fiică. Despărțirea de Matilda este violentă și dușmănoasă; femeia se mută la București și se căsătorește cu Mircea, amantul ei de multă vreme, care ajunsese prim-secretar de partid în Capitală.

O nouă suferință vine să completeze experiența de viață a protagonistului, care, suspectat de cancer al laringelui, este internat în spital, iar veștile din afară se năpustesc asupra bietului suflet prea obosit de suferință. Totuși, vestea divorțului îi produce o ușurare, conștientizând faptul că s-a eliberat de o iubire încărcată de ură, că sentimentul devorator îl ținea captiv într-o relație în care se zbătea de ani mulți, iar dacă împrejurările nu l-ar fi ajutat "să se smulgă în chiar clipa când a fost zgâlțâit" ar fi murit în această situație "fără scăpare". Ion Micu îl vizitează la spital și-l pune la curent cu efectele pe care ideologia comunistă le-a produs în Uniunea Scriitorilor, unde pătrunseseră impostori și intriganți urmărind numai parvenire și interese

personale. Tot în această perioadă află vestea despre sinuciderea fostului său prieten şi soţ al Matildei, Petrică Nicolau.

Diagnosticul de cancer este infirmat şi, după mai bine de o lună, Victor Petrini se întoarce în casa părintească şi se angajează ca strungar la uzina de avioane unde lucra şi tatăl său. O reîntâlneşte pe Nineta Romulus, prima lui iubire. Considerat un ratat de către bătrânul Petrini, Victor închiriază un apartament, demisionează de la uzină şi se angajează contabil la întreprinderea "Oraca". În paralel continuă lucrul la cartea sa filozofică, în care propune o nouă "gnoză" şi redactează un eseu cu titlul sugestiv "Era ticăloşilor", ca rezultat al propriilor eşecuri.

Volumul al doilea se încheie cu pagini de mare vibraţie emoţională, descriind moartea mamei, care se desparte de viaţa îndurerată şi plină de amar, devenind ursuză şi însingurată. Ea îi acuză în mod egal atât pe soţ, cât şi pe fiu, nu se emoţionează nici la vederea nepoatei sale şi se stinge cu o strângere de buze, aspră şi ostilă faţă de toţi. Bătrânul Petrini îşi continuă netulburat viaţa alături de femeia care o înlocuise pe soţie şi când aceasta trăia. Victor respinge oferta Matildei de a ocupa un post la Universitatea din Capitală, suferă pentru faptul că i se interzice vizitarea fetiţei, fosta soţie dovedindu-se la fel de orgolioasă şi răzbunătoare pentru că fusese refuzată.

Volumul al treilea reiterează mitul iubirii, Victor Petrini se îndrăgosteşte de Suzy Culala, casieriţă la "Oraca". Fata îi face avansuri, îl felicită de ziua lui şi îi oferă flori, îi povesteşte episoade din viaţa ei şi a familiei în timpul plimbărilor în doi. Exmatriculată din facultate din cauză că tatăl ei fusese patronul unei întreprinderi şi făcuse tot trei ani de închisoare fiind acuzat de şantaj la preluarea (naţionalizarea) fabricii de către comunişti, Suzy nu mai reuşise să-şi reia studiile şi, după o perioadă lucrată pe şantier, găsise un post la "Oraca". Victor crede că a găsit, în sfârşit, adevărata dragoste, dar nu ştie că Suzy este căsătorită cu un alcoolic cronic (dipsoman) şi violent, Pencea, care-i urmăreşte cu asiduitate. Petrini devenise

suspicios ca urmare a multelor eşecuri şi trădări, de aceea se întreabă dacă Suzy era în totalitate sinceră, iar neîncrederea se accentuează atunci când, aflat în vizită la familia Culala, vede o fotografie a fetei aflată pe o plajă şi înconjurată de opt bărbaţi. Cererea în căsătorie este respinsă cu fermitate de Suzy, pentru că ea era măritată cu un bolnav incurabil de alcoolism şi legea nu-i dădea voie să divorţeze de el. Cu toate că era şi însărcinată, ea nu-i destăinuie nici acest fapt şi nici mariajul ei nefericit. În ziua de Anul Nou, Matilda vine împreună cu Silvia pe neaşteptate, dar găsindu-l cu Suzy, îşi ia copilul şi pleacă. De la Tasia (rudă cu Matilda), află că femeia divorţase şi de activistul Mircea, iar Victor reuşeşte să aibă o mică vacanţă cu Silvia.

Continuându-şi idila cu Suzy, Victor este un optimist incurabil, un încrezător în "dreptul la fericire" al oricărui om şi pleacă împreună cu un grup de prieteni la Sinaia, ca să schieze. Nenorocirea îl loveşte din nou, nemilos şi pentru totdeauna. O furtună de zăpadă defectează instalaţia telescaunului şi cei doi ajung cu greu, prin zăpada abundentă, până la teleferic, unde îi aştepta fostul soţ al lui Suzy, care devine agresiv. În cea mai evidentă ipostază de legitimă apărare, Victor Petrini îl împinge involuntar pe Pencea în prăpastie. Abia după aceea Victor află, stupefiat, că furiosul atacator era soţul lui Suzy, pe care, susţinea ea, nu-l mai văzuse de mult.

Astfel, Victor Petrini săvârşeşte a doua crimă, este arestat şi, îngrozit de perspectiva petrecerii vieţii în detenţie sau chiar a condamnării la moarte, apelează la prietenul său, avocatul Ciceo. Până la comiterea crimei, relatarea din jurnal aparţine intelectualului Victor Petrini, care consemnează evenimentele vieţii sale la rugămintea avocatului, astfel încât acesta să aibă suficiente argumente pentru redactarea pledoariei. Aşadar, jurnalul este alcătuit pe baza **memoriei voluntare.**

În continuare, relatarea faptelor aparţine lui Ciceo, din perspectiva ***martorului***, însă tot la ***persoana I***: "N-a avut puterea să retrăiască decât ceea ce l-a făcut fericit... «Ciceo, mi-a spus, povesteşte tu restul... Gândirea ta de avocat şi de fost judecător,

în acest final e mai potrivită»" (partea a zecea, cap.XIII-XVIII). Avocatul şi singurul prieten al protagonistului construieşte o strategie juridică extrem de eficace, cu martori care să probeze alcoolismul şi agresivitatea lui Pencea, cu argumente persuasive în susţinerea ideii de "legitimă apărare" a inculpatului şi cu demonstraţia că acesta nici măcar nu-l cunoştea de atacator, aşadar nu ar fi putut acţiona vindicativ. Ca urmare, Victor este condamnat la doar şase ani de închisoare, iar Suzy la un an, pentru complicitate la crimă.

Finalul romanului aparţine eroului principal, care povesteşte la persoana I evenimentele care se succed grăbit în viaţa sa. Victor Petrini este eliberat din închisoare după doar doi ani, întrucât muncise pe toată perioada detenţiei, timp în care el se gândise dacă femeia nu procedase astfel în mod intenţionat, pentru a putea să scape de un soţ incomod. Suzy, care va pleca pentru totdeauna în Italia, regretă că l-a supus pe Victor unei noi traume prin privarea de libertate şi prin trădarea unei iubiri sincere: "Dispariţia iubirii e ca o oglindă întoarsă, nu se mai vede nimic, te uiţi zadarnic în ea. Gestul tău nu se mai reflectă, nu-i mai răspunde nimeni. Eşti singur...".

La numai 35 de ani, protagonistul înţelege că iubirea, deşi eşuată în toate situaţiile, este singura stare emoţională care-l poate motiva pentru viitor, care-i poate conferi puterea de a-şi continua activitatea scriitoricească şi profesională. Astfel, micuţa Silvia îi dăruieşte iubirea de care avea nevoie, iar bătrânul Petrini îşi înţelege, în sfârşit, fiul şi cei doi se împacă. Victor se reîntoarce în casa părintească, primeşte un post de profesor la catedra de limba franceză şi viaţa lui reintră, încet-încet, în normalitate.

Rememorările volitive consemnate în jurnal constituie principalul "medicament" pentru sănătatea morală şi intelectuală a protagonistului. Aflat în căutarea fericirii prin iubire, chiar dacă eşuează, confesiunea scrisă îi purifică lui Petrini propria conştiinţă de "balastul conjunctural" reuşind să înţeleagă "legile care i-au determinat avatarurile" (Ov.Moceanu) şi, mai ales, îl apără de "barbaria concretului".

Primul impuls, după finalizarea amintirilor, a fost să arunce jurnalul în foc, dar s-a gândit că dureroasa lui experiență poate servi altora, care ar evita nefericirea citind despre greșelile și eșecurile sale: "Mi-am recitit acest lung manuscris și dincolo de ceea ce conține, m-a uimit barbaria concretului, pe larg etalat, cu plăcere vizibilă, și pe care nu l-am putut ocoli fiind încredințat că altfel m-aș fi chinuit îndelung, fără să obțin, spiritualmente, eliberarea totală a conștiinței mele de ceea ce am trăit. Am fost ispitit, o clipă, să-l arunc în foc. Și totuși, mi-am spus, trebuie să-i dau drumul să meargă. Mulți dintre semenii mei au gândit poate la fel, au jubilat ca și mine, au suferit și au fost fericiți în același fel."

Mitul revigorării spirituale, "al fericirii prin iubire" nu piere niciodată nici în conștiința personajului principal, nici în aceea a umanității, încrederea lui Marin Preda fiind reiterată în **finalul** romanului: "Mitul acesta al fericirii prin iubire, al acestei iubiri descrise aici și nu al iubirii aproapelui, n-a încetat și nu va înceta să existe pe pământul nostru, să moară adică și să renască perpetuu. Și atâta timp cât aceste trepte urcate și coborâte de mine vor mai fi urcate și coborâte de nenumărați alții, această carte va mărturisi oricând : **...dacă dragoste nu e, nimic nu e!...**". Marin Preda parafrazează astfel cuvintele Sfântului Apostol Pavel: "dacă dragoste nu am, nimic nu sunt" ("Epistola I către Corinteni").

"Cel mai iubit dintre pământeni" este, cu certitudine, un roman realist, "o critică a societății socialiste sau a dictaturii proletariatului. Mesajul romanului este că o societate construită pe abuz, minciună, asasinat politic, ateistă, care promovează bestiile la conducerea societății, nu poate exista mult timp și se autodevorează". (Emil Alexandrescu)

VICTOR PETRINI

- personaj principal de roman realist-social -
- personaj de roman de după al Doilea Război Mondial -
- personaj de roman subiectiv -
- tipul intelectualului -

"Cel mai iubit dintre pământeni"
de Marin Preda
- autor canonic -

Roman al unei "conştiinţe captive", ***"Cel mai iubit dintre pământeni"*** se înscrie în formula prozei de analiză psihologică în care **Marin Preda** (1922-1980) modelează supravieţuitorul prin păstrarea convingerilor morale şi a principiilor de om liber, chiar dacă vicisitudinile istoriei devin greu de suportat.

Eroul principal, Victor Petrini, asistent la Facultatea de Filosofie, a săvârşit o crimă şi, aflat în închisoare şi în aşteptarea procesului, consemnează în jurnal circumstanţele care l-au condus la neaşteptata faptă, îndemnat fiind de avocatul său, Ciceo. Prin ***memorie voluntară***, Petrini povesteşte faptele şi întâmplările ***la persoana I***, începând cu perioada adolescenţei şi până la evenimentul nefericit şi neaşteptat care-l adusese în ipostaza detenţiei: uciderea involuntară a lui Pencea, prin împingerea acestuia în prăpastie. Astfel, ***efortul volitiv*** al arestatului Victor Petrini are ca efect nu numai reamintirea în scris a vieţii sale, ci mai ales retrăirea emoţională şi amară a întregii sale experienţe. ***Prenumele*** protagonistului, Victor, sugerează statutul de învingător, dar, ca şi titlul romanului, este o ironie amară, Victor fiind mereu un mare învins al Sorţii atotputernice.

Cu **înclinaţie certă către meditaţie**, Petrini scrutează condiţia umană într-o societate în care s-au răsturnat valorile morale şi intelectuale, iar legile îngrădesc dramatic libertatea de

gândire şi de acţiune. **Intelectual lucid,** Petrini lucrează la o carte despre ceea ce el numeşte o nouă *gnoză,* "care să redea integritatea conştiinţei umane în faţa universului", pornind de la ideea că "omul este liber în sine şi pentru sine şi singur acest concept este izvorul dreptului şi al creaţiei spirituale". În eseul intitulat sugestiv "Era ticăloşilor", **filozoful** Petrini susţine ideea că omul poate trăi orice, dar în niciun caz nu poate trăi oricum: "nu trebuie să accepţi să trăieşti oricum". Ticăloşii au capacitatea de a înţelege mai corect şi avantajos legile ascunse care guvernează această lume, "sunt mai simpatici decât virtuoşii, ceea ce explică atracţia pe care o simte toată lumea pentru ei". Asemenea lui Niculae Moromete, care credea într-o "nouă religie", Victor Petrini este "intelectual de formaţie filozofică [...] obsedat de ideea [...] unei «noi gnoze», care «pornind de la descoperirile ştiinţifice, ar elibera omul de teamă, de neliniştea cosmică, într-o lume în care Dumnezeul îmbătrânit nu-i mai poate alunga singurătatea înspăimântătoare»" (Dumitru Micu).

Aidoma eroilor lui Camil Petrescu, tânărul gânditor este un **intelectual de elită**, statut atestat de numeroasele citate şi referiri la Platon, Socrate, Spinoza, Joyce, Rousseau, Dostoievski ş.a., deşi Petrini ironizează concepţia camilpetresciană despre luciditate şi suferinţă: "Câtă luciditate, atâta suferinţă! Da, aşa e! Dar cine dracu te pune! De ce nu ne mai iubeşte? Ce stupid, când totul ar fi fost atât de simplu dacă am păstra în noi revelaţia acelor clipe sublime, acea seninătate izbăvitoare."

Dorinţa cea mai puternică şi copleşitoare pentru **gânditorul** Victor Petrini este aceea de ***a înţelege cauza*** eşecurilor, prin analiza profundă şi perpetuă a împrejurărilor, faptelor, caracterelor cu care intră în contact, preocupare reieşită ***indirect*** din discuţiile purtate cu Petrică Nicolau, Ion Micu sau Ştefan Pop (Ciceo), dar mai ales din numeroasele pagini în care analizează, cu o privire pătrunzătoare şi adesea severă, viaţa, lumea şi pe sine.

"Cel mai iubit dintre pământeni" este, în primul rând, un ***roman de dragoste***, în cadrul căruia se infiltrează celelalte teme, cu o pregnanță impresionantă: socială, politică, intelectuală, familială, ideologică, eseistică, polițistă etc.

Credința nestrămutată și infailibilă că ***fericirea se poate obține prin iubire*** este infirmată sistematic de experiențele erotice (Nineta, Căprioara, Matilda, Suzy), ceea ce-l poate defini pe Victor Petrini ca pe **"un om fără șansă [...], om de bună credință, onest și deloc lipsit de curaj"** (Nicolae Manolescu), **stoic și analitic**, care a eșuat în iubire, deși optimismul și încrederea lui în acest sentiment sunt nepieritoare.

Latura sentimentală a liceanului Petrini reiese ***indirect*** din legătura cu Nineta Romulus, care l-a cucerit încă de la început cu "dogoarea sărutărilor sale". În studenție, este capabil de o dragoste mai profundă pentru frumoasa colegă, Căprioara, fiind dispus să treacă peste relația acesteia cu medicinistul, dar, **intransigent**, nu acceptă recunoașterea copilului ca fiind al lui. Moartea tinerei pe masa de operație îi provoacă lui Victor un regretabil **sentiment de vinovăție** și își reproșează dureros **egoismul și orgoliul prostesc.**

Totuși, ***romanul erotic*** este motivat, în principal, prin cele **două mari povești ale iubirii imposibile**, aceea zbuciumată pentru Matilda și cealaltă, echilibrată, pentru Suzy.

Mariajul lui Petrini cu Matilda cunoaște convulsii insuportabile, care alimentează **ura mistuitoare a unei iubiri sufocante**, din care, dacă nu ieși la timp, poți muri sufletește: "Primejdia în care se află un bărbat care iubește total o femeie seamănă cu aceea a unui om care a atins un fir de înaltă tensiune și care, dacă nu se zbate, dacă instinctul nu l-a ajutat să se smulgă în chiar clipa când a fost zgâlțâit, moare acolo fără scăpare." **Dragostea** pentru Suzy este **romantică, relaxantă,** farmecul feminin al femeii îi dăruiește lui Petrini tot ceea ce Matilda nu-i oferise: prietenie, sinceritate, căldură sufletească. Din păcate, relația echilibrată, emanând un sentiment de încredere reciprocă, ascunde un secret grav, o minciună periculoasă: mariajul ei cu un

inginer dipsoman și agresiv, Pencea. Așadar, ambele femei poartă, parcă, o damnare, un blestem care-l fascinează. De Matilda este atras doar atunci când este soția altuia și, deși asistă la numeroase scene grotești-dramatice cu Petrică Nicolau și observă demonii care invadau adâncurile ei sufletești, un soi de **autosugestie erotică** îl determină pe Victor să insiste pentru divorțul de soț și căsătoria cu el. Suzy îl fascinează prin firea aparent deschisă, gingașă și fragilă, cucerindu-l cu gesturile romantice (el găsește o floare pe birou pusă de o mână misterioasă), cu veselia și feminitatea delicată.

Despărțirea de Matilda este violentă, femeia îl anunță cu cinism că este amanta activistului comunist Mircea, apoi aruncă în el cu un prespapier de cristal. Victor ripostează cu o palmă atât de puternică, încât ea leșină și este trezită cu o găleată cu apă rece. Privirile încărcate de ură înlocuiesc cuvintele ce par de prisos între cei doi, deveniți dușmani de moarte.

Întâlnirea lui Petrini cu Suzy la ieșirea din închisoare este jenantă, cei doi nu mai regăsesc tandrețea de altădată și nici cuvinte care să le exprime sentimentele. Plecarea definitivă a lui Suzy în Italia, care îi pare o străină, reprezintă pentru Petrini o ușurare, o rezolvare liniștitoare a iubirii lor trecute: "mă făcu să descopăr că eu iubisem pe nesincera aceea, care mă fermeca, și nu pe sincera asta fără vocație; nu mai știa să fie fascinantă".

Corect și de bună credință în concepții și în relațiile cu ceilalți oameni, Victor Petrini nu poate înțelege schimbările ilogice și dramatice din societate, dictatura unei ideologii absurde și aberante, care au ca efect înlocuirea unor oameni de mare valoare morală și reprezentativi pentru cultura română cu adevărate surogate umane, a căror incultură și perfidie îl descumpănesc și-l indignează. Se compune, astfel, tabloul unei epoci istorice din care nu lipsesc personaje reale, cum este Lucian Blaga, profesorul de filozofie înlăturat de la catedra universitară pentru că omisese, într-un curs, să vorbească despre Marx. Un alt exemplu este o ședință de la Uniunea Scriitorilor, relatată într-o manieră caricaturală și anecdotică, prin impostura literară a unor lozincarzi ai partidului.

Aşadar, **destinul intelectualului** în "obsedantul deceniu" al unui regim totalitar şi represiv este **tragic şi conflictual**, sistemul juridic parodic nu oferă nicio şansă pentru stabilirea adevărului sau împlinirea dreptăţii: "«- Acuzatul are dreptul la apărare sau e condamnat dinainte?» [...] Am aflat mai târziu că procesul era o simplă formalitate, dacă proces exista, sentinţa era dată de ei, în aceste birouri, procurorul o prelua, instanţa, surdă, ameninţată ea însăşi dacă nu se conforma, o pronunţa".

O altă latură a existenţei protagonistului reiese în mod ***indirect*** din ***relaţia cu familia***. Pe mamă o consideră vinovată pentru clătinarea încrederii lui în femei, acuzând-o de fanatism religios, de asprime în relaţia cu tatăl. Bătrânul Petrini este nemulţumit de statutul social decăzut al fiului, îl acuză de nepăsare şi de lipsa "orientării" în noua conjunctură politică, apoi îl ajută să ocupe postul de strungar la uzină. Starea conflictuală dintre ei se stinge în finalul romanului, cei doi reuşind să depăşească toate neînţelegerile de o viaţă. Pe de altă parte, adolescentul Victor este uimit de relaţia nefirească, austeră dintre părinţii lui, din care cauză îşi pierde respectul pentru ei. În schimb, familia Matildei formată din basarabeni guralivi, expansivi, cordiali şi solidari sau cuplul Clara-Ion Micu, impresionant prin înţelegerea tandră şi privirile drăgăstoase, îi conferă o cu totul altă percepţie despre apartenenţa insului la un cămin.

Firescul sentiment al prieteniei se manifestă, pe rând, faţă de Petrică Nicolau, pe care-l trădează luându-i soţia, faţă de Ion Micu, pe care-l îndepărtează pentru că acesta făcea jocul puterii politice, faţă de colegii din echipa de deratizare, pe care-i abandonează, dându-şi seama de spectacolul dizgraţios al acestui anturaj degradant. **Relaţia solidă** rămâne doar cu prietenul său, Ştefan Pop Ciceo, căruia-i împărtăşeşte, liber şi necenzurat, ideile şi concepţiile care-l frământă şi alături de familia căruia se simte revigorat spiritual şi etic. Ciceo, la rândul său, îşi ajută prietenul în împrejurările dramatice ale arestării ca

ucigaş, deşi îşi făgăduise să nu mai pledeze decât în favoarea unor oameni care nu încălcaseră legile în mod incontestabil, or, Petrini comisese într-adevăr o crimă, chiar dacă involuntar şi în legitimă apărare.

În concluzie, eşecurile vieţii constituie pentru Victor Petrini tot atâtea încercări de a descoperi cauzele care au dus la evenimentele dramatice şi neaşteptate din experienţa personală, caută explicaţii pentru statutul său de victimă a mecanismelor sociale şi politice. Remarcabil este faptul că protagonistul rezistă cu **stoicism** loviturilor Sorţii nemiloase şi omnipotente, fiind totuşi un învingător în sensul păstrării, cu încrâncenare, a valorilor sacre, a credinţei în propriile idei şi concepţii: "Ideile sunt viaţa noastră! Ne facem despre noi înşine şi despre lume o idee sau un sistem de idei şi nu renunţăm la ele nici atunci când vedem că din pricina lor ni se destramă căminul, ne pierdem prietenii şi, uneori, în condiţii excepţionale, de convulsie socială, ne pierdem chiar libertatea şi viaţa. Compromisul cu ideile e un lucru tragic." (Marin Preda)

(Relaţia dintre două personaje)

Matilda întruchipează ipostaza **femeii voluntare, orgolioase şi enigmatice,** impactul asupra lui **Victor Petrini** fiind acela al unui posibil ideal feminin. Ea exercită asupra bărbatului o fascinaţie bizară, **puternica** ei **personalitate** manifestându-se prin **atitudini malefice şi egoiste** faţă de Nicolau, apoi faţă de următorul soţ, Petrini. **Firea ei contradictorie şi schimbătoare** alimentează violenţa relaţiilor cu oricare dintre soţi, fiind deja căsătorită de patru ori (evreul bogat şi transfug, Petrică Nicolau, Victor Petrini şi activistul comunist Mircea). **Cinică, autoritară şi posesivă,** Matilda respinge cu iritare un sentiment excesiv, nevoia de libertate şi independenţă determinând-o să alunge bărbatul care o sufocă erotic, dar în acelaşi timp nu suportă ca el să fie preocupat de altceva, să aibă o altă pasiune în afara ei, chiar dacă este vorba de cărţi sau profesie.

Matilda este "**tenace şi fragilă, sinceră cu brutalitate şi ipocrită cu neruşinare, decisă şi şovăielnică, făţişă şi secretă**" (Nicolae Manolescu) şi reprezintă simbolic "**misteriosul suflet abisal**" al eroinei literare, însă niciodată construită "cu atâta forţă şi într-o desfăşurare epică atât de amplă ca în romanul lui Marin Preda" (Eugen Simion).

Ea nu reuşeşte să sudeze o căsnicie, se desparte de Nicolau pentru că se îndrăgosteşte de Petrini, iar pe acesta îl părăseşte, deşi au împreună o fetiţă, pentru a se căsători cu Mircea, un activist comunist cu funcţie importantă în partid. Rămâne în final singură, pentru că, din cauza aceluiaşi **egocentrism,** îl abandonează şi pe Mircea, motivând că acesta nu-şi putea uita prima soţie decedată.

Registrele stilistice variate, de la ***limbajul cult, filozofic***, la cel ***colocvial*** sau ***argotic***, conferă romanului originalitate şi complexitate epică iar, adesea, efecte comice. Relatarea confesivă a lui Victor Petrini "alternează realismul sumar, publicistic, cu fantezia caricaturală proza de aventuri cu cea de idei, într-un stil original, accesibil şi inegal" (Nicolae Manolescu).

"Operă epică de mare întindere, cu numeroase personaje surprinse în episoade dramatice, zguduitoare sau ilariant-groteşti, cronică a unei întregi perioade istorice, romanul ***Cel mai iubit dintre pământeni*** e totodată o mărturisire făcută la persoana întâi, în împrejurări decisive pentru existenţa unui om. El se simte împins în chip firesc să amestece evenimentele politice contemporane şi figuri notabile ale vremii cu datele biografiei sale, să istorisească întâmplări trăite nemijlocit, intimităţi conjugale şi fapte de o influenţă covârşitoare asupra vieţii sociale, să-şi comenteze experienţa adunată pe toate planurile existenţei". (Ov. Crohmălniceanu)

ROMANUL POSTBELIC DE DUPĂ 1980

"FEMEIA ÎN ROŞU"

de Mircea Nedelciu,
Adriana Babeţi
şi Mircea Mihăieş

- perioada postbelică -
- roman postmodern -
- proză realistă -
(roman apărut după 1980)

Romanul postbelic "Femeia în roşu" este inedit mai întâi prin faptul că are trei autori, **Mircea Nedelciu, Adriana Babeţi şi Mircea Mihăieş**, apoi, pentru că o primă variantă a fost scrisă în 17 zile în anul 1986 şi, nu în ultimul rând, prin senzaţionalul subiectului imaginativ despre două destine care se intersectează: unul al gangsterului american John Dillinger şi celălalt al unei românce din Ardeal, Ana Persida Cumpănaş. Noutatea surprinzătoare o constituie statutul autorilor: Mircea Nedelciu (1950-1999), prozator, cu înclinaţii certe de teoretician, Adriana Babeţi (n.1949), eseistă şi traducătoare, iar Mircea Mihăieş (n.1954), critic şi eseist. Aşadar romanul a fost scris de un prozator eseist şi de doi critici şi teoreticieni literari, inovând o nouă concepţie romanescă în literatura română. Romanul a apărut în **decembrie 1990** la Editura Cartea Românească după ce fusese interzis la Editura Militară în 1988 şi retras din tipografie. A primit Premiul Uniunii Scriitorilor în 1991, a fost ecranizat de regizorul Mircea Veroiu în 1997 şi dramatizat în 1998, piesa jucându-se pe scena Teatrului Naţional din Timişoara, în regia Cătălinei Buzoianu.

Formula romanescă este aceea de "puzzle" (Mircea Cărtărescu), configurată pe mai multe planuri şi registre narative, care se intersectează şi se imbrichează (se suprapun parţial, ca solzii de peşte - *n.n.*) migălos, astfel încât se realizează un mixaj de elemente intertextuale îndepărtate în spaţiu sau timp, reprezentând diverse epoci şi localităţi româneşti ori americane.

Acţiunea romanului se compune din relatările mai multor "surse", care au intrat în contact, direct sau indirect, cu protagoniştii, iar autorii înşişi devin personajele propriei cărţi, numele lor fiind alcătuit din iniţialele prenumelor adevărate: **Emunu** (Nedelciu), **A.** (Babeţi) şi **Emdoi** (Mihăieş).

Subiectul ilustrează scrierea romanului propriu-zis de către "cei trei corei", a căror contribuţie "poate fi simultană sau succesivă", dar important este faptul că "au lucrat cu acelaşi fel de vinovăţie, adică toţi cu intenţie sau toţi în culpă, participaţia va fi propriu-zisă". Cuvântul "corei" are asterisc şi este explicat în subsolul paginii ca termen juridic, însemnând "doi sau mai mulţi participanţi cu contribuţii de autor la săvârşirea infracţiunii".

(Structura şi compoziţia textului narativ)

Structura romanului este ***circulară***, prin faptul că ***începutul*** şi ***finalul*** se constituie din capitolul intitulat "Autopsie", iar celelalte 12 capitole au titlurile în limba latină. **Compoziţional**, subiectul este relatat de ***mai mulţi naratori*** în diverse ipostaze, fie sub formă epistolară, fie ca martori sau persoane care îi cunoscuseră pe cei doi protagonişti, fie documente, scrieri biografice, filme sau consideraţii auctoriale, precum şi multe ***inserţii***, toate acestea fiind numerotate cu titulatura "Sursa".

În primul capitol intitulat "Iter spectrorum (stricto sensu)", care se traduce "Drumul fantomelor", se specifică "Sursele", cei trei corei mărturisesc punctul de plecare sau izvorul de inspiraţie pentru subiectul acestui roman care se doreşte "un roman despre senzaţional". Sursa 1 este un articol

scris de americanul Willy Totok şi apărut sub titlul "Un personaj enigmatic", cu o explicaţie şocantă: "Acum 50 de ani, o tânără din Comloşul Mare l-a denunţat pe faimosul gangster american Dillinger". Ca urmare, **Sursa 2**, un nepot căruia protagonista îi povestise aventurile din viaţa ei, face o vizită în redacţia unde lucrează A. şi Emunu cu scopul de a rectifica mai multe inexactităţi strecurate în articol şi aducând documente doveditoare: foaia de deces a femeii Cumpănaş Ana Persida, casnică, în vârstă de 55 de ani, cuprinzând "ziua şi ora decedării, 20 aprilie 1947, ora 18,00"; actele de la cimitir; o adresă trimisă de Ministerul Afacerilor Interne, din 27 nov.1944, prin care i se comunica solicitantei că nu se poate repatria în SUA, câteva fotografii "cu o femeie frumoasă", căreia această rudă îndepărtată îi spunea "tuşa Ana". Povestea senzaţională petrecută cu 50 de ani în urmă în America, în care rolul principal l-a avut ardeleanca Ana Persida Cumpănaş, o determină pe A. să ia legătura cu Emunu şi Emdoi pentru o colaborare "la cartea de faţă". Toţi trei se apucă imediat de treabă, încep cercetările, depistarea urmelor, interogarea martorilor, căutarea documentelor şi a altor declaraţii despre "personajul enigmatic".

Din mărturia Sursa 2, se compune succint destinul femeii care se născuse la Comloş şi emigrase în America în 1914 împreună cu soţul său, Ciolac. Acolo, l-a cunoscut pe Dillinger, care a subvenţionat-o, astfel încât a reuşit să aibă "un restaurant, hotel şi cafebar" unde vindea băutură în vremea prohibiţiei şi care funcţiona şi ca bordel. Ea avea un băiat de la soţul ei, Ciolac, şi atunci când chestorul din Chicago a cerut-o de nevastă cu pretenţia să treacă averea pe numele lui, femeia a refuzat şi de aici i s-au tras toate necazurile. A fost arestată şi condamnată la 14 luni de închisoare plus confiscarea întregii averi. Singura soluţie a fost să-l predea poliţiei pe Dillinger, în schimbul căruia i s-a promis retrocedarea averii, a banilor şi a bijuteriilor confiscate, precum şi libertatea de a părăsi America. Consemnul stabilit pentru recunoaşterea gangsterului îl constituie momentul când ea va arunca batista şi se va apleca să o ridice. Femeia se întâlneşte cu

Dillinger la cinematograful "Biograph" şi bărbatul este ciuruit de poliţişti. Însă "chestiunea cu femeia în roşu, în rochie roşie e o poveste!", susţine cu fermitate Sursa 2. După plecarea din America, "Tuşa Ana" a circulat un an prin lume ca să i se piardă urma, fiindu-i teamă de răzbunarea bandei lui Dillinger, iar prin 1935-1936 se întoarce în ţară şi se stabileşte la Timişoara, unde are un amant mai tânăr decât ea, care însă a părăsit-o când a rămas fără bani. Sursa 2 declară că vineri tuşa Ana i-a spus că găsise o persoană care să-i rezolve întoarcerea în America, iar duminică dimineaţa fusese găsită moartă. Lui i se păruse anormal faptul că stătea pe recamier, "în furou, fardată, cu genunchii la gură, cumva crispată". Nu s-au găsit nici bani şi dispăruse caseta cu bijuterii, dar rezultatul autopsiei consemna că murise "de moarte naturală, de inimă". Sursa 2 mai susţine că "tuşa Ana" era analfabetă, deoarece venea mereu la ea o femeie ca să-i rezolve toată corespondenţa.

Sursa nr.3 este Doamna P., care contrazice mai multe aspecte declarate de Sursa 2, între care faptul că pe femeie o chema Ana Sage, pentru că se căsătorise cu un avocat foarte bogat, susţinând că semna Ana C.Sage, iar româneşte "precis ştia să scrie şi să citească". Despre moartea femeii, Sursa 3 aflase că fusese strangulată, însă locatarii actuali auziseră "că ar fi murit gâdilată". Doamna T. - **Sursa 4-** şi istoricul Thomas B.- **Sursa 5** susţin varianta că ea l-ar fi vândut pe Dillinger din gelozie şi că la întâlnirea de la cinematograf ea purta o rochie roşie. Cei trei "corei" primesc din America o carte despre Dillinger, unde se află şi fotografii ale romancei care-l trădase şi în care ei o recunosc pe Ana Sage, "o femeie originară din România". **Sursa 6** este cea mai autorizată, domnul G. având documente bancare din care autorii află că "tuşa Ana era proxenetă" şi se salvează de condamnare trădându-l pe Dillinger. **Sursa 7** este doamna T., care ştie multe detalii despre Ana de la bunica ei, iar **Sursa 8**, tuşa Lena, plecase în America împreună cu familia în 1911, unde o cunoscuse personal pe Ana. Sursa 8 susţine că "femeia în roşu" nu ştia să scrie nici româneşte şi că atunci când se întorsese la Timişoara ea îi scria lui Steve, fiul Anei din America.

O biografie a Anei ***relatată la persoana a III-a*** aduce precizări interesante privind viaţa acesteia în America, dar stârneşte şi destule confuzii legate de destinul protagonistei, sporind astfel latura senzaţionalului. Deşi căsătorită, Ana îl cunoaşte pe Tony, un grec cu care se asociază în afaceri şi cu care, se pare, îl concepe pe băieţelul ei, Steve. După moartea suspectă a soţului ei, Ciolac, Ana se ocupă mai mult de bordelul la care lucrează şi ea, local clandestin, unde se intra printr-o cabină telefonică. "Pensiunea" masca practicarea prostituţiei, clienţii provenind din toate mediile sociale, atât din lumea interlopă, cât şi din poliţie. Convins că Ana este analfabetă, Tony falsifică în condica "pensiunii" înregistrările financiare şi intră în panică atunci când o surprinde controlând registrul de casă. Alfabetizarea Anei se petrecuse în urmă cu trei ani, însă ea continua să se prefacă analfabetă, având astfel numeroase avantaje.

După terminarea Primului Război Mondial se proclamă prohibiţie în America, însă Tony continuă aprovizionarea cu alcool şi schimbă numai numele în "speak easy", în local intrându-se tot prin aceeaşi "falsă cabină telefonică". Deşi afacerile mergeau foarte bine, Ana se teme de faliment şi se căsătoreşte cu un avocat de origine română, Alexandru Suciu, zis Alexander Sage. Vreo două săptămâni îi citeşte băiatului fragmente din Biblie în apartamentul elegant al familiei Sage, dar în curând îşi dă seama că bărbatul nu câştigă nimic din avocatură, că nu are niciun cont bancar, iar călătoria în Europa şi în România o fac pe banii ei. În anul 1924, amorul dintre prietena şi angajata ei, Polly şi poliţistul Martin se consolidează şi acesta veghează afacerile prohibite ale Anei Sage. Tot acum, grecul Tony, protejatul celebrului gangster Al Capone este răpit şi ucis de o bandă adversă, iar când Ana este chemată să identifice cadavrul, leşină la vederea orbitelor goale.

Începând cu capitolul "Animus corrigendi" ("Dorinţa de a îndrepta") se reconstituie destinul gangsterului Dillinger din relatărilor ***mai multor naratori***: biograful, care scrisese o carte

despre viaţa banditului; "proiecţionistul" filmului cu acelaşi subiect, în rolul protagonistului fiind Edward Robinson, iar în rolul femeii în roşu, marea actriţă Greta Garbo; traducătorul unor documente, articole, scrisori în limba engleză. Povestea vieţii banditului american este construită ca un ***colaj de relatări*** alternative ale biografului, proiecţionistului şi traducătorului, din care se evidenţiază mai puţin relaţia lui cu Ana Sage.

Biograful reconstituise viaţa gangsterului din documente, mărturii, scrisori şi alte dovezi certe. John Herbert Dillinger rămăsese de mic fără mamă şi fusese crescut de sora mai mare, Audrey, iar când împlinise nouă ani tatăl se recăsătoreşte cu Elisabeth, cu care are un alt băieţel, Hubert. Fiul cel mare este neglijat şi lăsat să-şi facă de cap, consecinţa firească fiind arestarea lui pentru furt de cărbuni. Lecţia este bine însuşită şi tânărul învaţă să mituiască poliţiştii şi să opereze în alte cartiere, apoi se căsătoreşte cu o fată de şaisprezece ani, Beryl Ethel Hovius. Tânărul soţ se plictiseşte repede, se aruncă în jocurile de noroc, iar în urma jefuirii şi uciderii lui B.F.Morgan, proprietarul unei băcănii, Johnny este condamnat la ani grei de temniţă. Închisoarea de stat Pendleton avea peste două mii de deţinuţi şi pentru Dillinger "primele trei luni au fost un iad", apoi încearcă o serie de evadări succesive, toate eşuate. Cu timpul, Beryl îşi răreşte vizitele apoi divorţează, veste care "îl zdrobeşte". După cinci ani de detenţie face demersuri să fie eliberat pentru bună purtare, însă nu obţine decât mutarea la închisoarea Michigan, unde convieţuiau cei mai fioroşi criminali, jefuitori, falsificatori, dar Dillinger trece imediat sub protecţia celor mai puternici. Se distinge prin comportamentul anacronic cu puşcăria, folosind formule politicoase: "vă rog frumos", "nu, mulţumesc" etc. Se împrieteneşte cu banda unui criminal redutabil, Piermont, care-l instruieşte pentru momentul când va fi în libertate, îl învaţă totul despre spargerea băncilor şi ascunzătorile cele mai sigure, precum şi cum să găsească prietenii cei mai loiali. După ce este eliberat, Dillinger comite jafuri, crime, tâlhării, dar faima lui s-a extins şi pentru că alţi bandiţi au săvârşit diverse infracţiuni în

numele lui, devenind astfel principalul inamic al poliţiei americane. Alternativ cu mărturiile biografului, se conturează imaginea lui Dillinger din relatările proiecţionistului care ştia pe de rost replici şi gesturi din filmul care avea ca subiect viaţa gangsterului, îşi copiase chiar şi scrisorile pe care deţinutul le trimitea tatălui sau soţiei sale. ***Oralitatea*** povestirii este realizată inedit de "coreii" romanului, proiecţionistul fiind pe cât de incult, pe atât de pasionat de filme americane şi mai ales de "Femeia în roşu", din care îşi însemnase într-un carnet numeroase detalii, de la îmbrăcăminte, înfăţişare, la replici şi inflexiunea vocii personajelor: "La Pedleton dăştept ie ăla care nu ie dăştept, îi zicea lui Johnny prietenu său. Dăştept ie ăla care tace şi trece neobservat." Episoadele narative ale proiecţionistului conferă romanului fidelitate documentară, reconstituirea cât mai exactă a evenimentelor şi personalităţii eroilor.

Moartea banditului Dillinger se conturează printr-o ***epică*** alternativă cu agonia tatălui lui Tit Liviu, personaj incitant în amintirile de tinereţe ale Anei Cumpănaşu. Având numai vreo 10 ani atunci când Ana fusese silită de tatăl ei să se mărite cu Ciolac, un bărbat mult prea bătrân şi pe care nu reuşise niciodată să-l iubească, Liviu fusese singurul ei confident. Între timp, tânărul studiase Medicina, îl admira pe Freud şi se întorsese în sat ca doctor. În aceeaşi perioadă în care gangsterului american i se pregătea uciderea, în Comloşul Mare se succed evenimente macabre (o crimă şi mai multe decesuri) cu evenimente sportive sau festive (meci de fotbal, sărbătorirea satului) consemnate de un "Reporter de vest".

Prin ***alternare temporală şi spaţială***, capitolul "Dies Festi" cuprinde scurte imagini ilustrative pentru destinul tragic al gangsterului american şi al tatălui lui Tit Liviu.

În America, John Dillinger simte că se strânge laţul în jurul său, de aceea îşi aranjează fuga în Mexic. Amanta sa, Polly Hamilton, o veche prietenă a Anei Sage, nu înţelege mărturia voalată a lui Dillinger că a doua zi urmează să plece într-o

excursie în Mexic. Ana, care promisese poliţiştilor că îl va preda pe gangster, îi anunţă despre intenţia acestuia şi totodată le propune lui Dillinger şi lui Polly să petreacă seara împreună şi să meargă la un film. Ana îl informează pe poliţistul Melvin Purvis că se vor duce toţi trei la cinematograful "Biograph", "reprezentaţia de la ora opt jumate". Ademenirea lui Dillinger de către română nu a fost dificilă, deoarece pentru el petrecerea însemna seara de adio, dimineaţa în zori urmând să se refugieze pentru totdeauna în Mexic.

Senzaţionalul cucereşte teren, **suspansul** este exploatat cu cele mai diverse mijloace artistice, epice şi stilistice. În Comloşul Mare, după ce constată moartea ţăranului ucis, apoi moartea naturală a vecinului, doctorul Tit Liviu aude o bătrână întrebând: "Săraca Ana lu Ciogu, pă unde-o fi ia acuma?". În paralel, în filmul vizionat de Dillinger, Polly şi Ana la cinematograful din America, protagonistul (interpretat de marele actor Clarck Gable) este condamnat la închisoare pe viaţă pentru crimă, dar el refuză verdictul şi strigă judecătorului: "Mai bine moartea!". Finalul filmului, cu imaginea frumosului Gable îndreptându-se spre scaunul electric intensifică emoţia momentului. În acea seară, pe 22 iulie 1934, urma să fie capturat unul dintre cei mai periculoşi gangsteri americani. Într-o parte şi alta a cinematografului sunt amplasaţi numeroşi poliţişti şi agenţi F.B.I., alţii se află chiar la uşa de acces, astfel că "Dillinger n-o să mai poată scăpa decât dacă o să o ia în sus". Purvis tremură de dorinţa ca, în sfârşit, să pună mâna pe banditul căutat în toate statele americane şi-l vede apărând între cele două femei: "E vesel. O veselie sinceră, netrucată. Un bărbat care iese de la cinematograf însoţit de două femei frumoase". Poliţiştii au scos pistoalele, îl urmăresc surescitaţi pe bărbatul care îşi bagă mâna în buzunarul drept de unde scoate un Colt, apoi o ia la fugă deşi este somat să se oprească. Agenţii încep să tragă asupra lui Dillinger care continuă să alerge, dar gloanţele îl nimeresc şi îl omoară: "Un glonte îl străpunge prin partea stângă a capului. Al doilea îi intră prin ceafă şi îi iese prin ochiul drept. Bărbatul

cade. Purvis se apleacă peste el. Îl scutură. Nicio mişcare. Niciun răspuns." Moartea "inamicului public numărul unu" al Americii provoacă o adevărată isterie, toată lumea având pe buze numele enigmaticei *Femei în Roşu.* F.B.I.-ul refuză să comenteze, dar Anne Sage recunoaşte că ea era una dintre cele două femei de la cinematograful "Biograph" şi că Dillinger şi Polly Hamilton o vizitau frecvent. Nu scoate nicio vorbă despre capcana pe care i-o întinsese banditului sau despre recompensa promisă. Uciderea lui John Dillinger a fost un eveniment fără precedent şi o mulţime de oameni au venit să-i aducă un ultim omagiu. El este înmormântat lângă foşti preşedinţi, vicepreşedinţi şi guvernatori ai Statelor Unite, iar tatăl şi sora lui relatau amintiri despre "iubitul lor fiu şi frate" pe scena de la "Lyric Teater" din Indianapolis. Anne Sage a încasat cei cinci mii de dolari ca recompensă pentru serviciile aduse, dar nu i s-a anulat mandatul de expulzare, deşi făcuse un memoriu şi la guvernatorul statului Indiana.

Capitolul "Animus consolendi" ("Dorinţa de a sfătui, de a da înţelepte poveţe") începe cu manifestările isterice ale americanilor după aflarea uciderii lui Dillinger: unii mituiau oamenii de serviciu de la morgă pentru ca să vadă, fie şi de departe, cadavrul banditului; alţii se înghesuiau în jurul bălţii de sânge de pe trotuarul din faţa cinematografului ca să-şi înmoaie batistele, iar cine nu avea batistă îşi îmbiba tivul rochiei cu sânge, apoi "păşeau ţanţoşi arătându-şi trofeele mai mândri decât de decoraţiile de la 4 iulie". Mai bine de doi ani interesul publicului pentru destinul lui Dillinger a alimentat articolele din presă şi s-au cercetat documente secrete care să dovedească faptul că asasinarea gangsterului fusese motivată, însă ziariştii au decis că agenţii F.B.I. sunt laşi, de aceea nu se încumetaseră să-l aresteze pur şi simplu pe Dillinger la faţa locului.

Capitolul "Animus narrrandi" ("Intenţia de a reproduce ceea ce a aflat de la alţii") se deschide cu o inserţie narativă, un fragment reprodus dintr-un caiet foarte vechi cu însemnări cuprinzând perioada 1905 - 1953. Notaţii din acest caiet sunt

răspândite pe parcursul întregului roman, inserții originale ale cotidianului mărunt sau ale evenimentelor deosebite, specificându-se și culoarea cernelii cu care se scrisese: "cu inima plină de durere mam bolnăvit/ în 25 Iunie 1920 [...] În Anul 1924 au fost cam secetos ear grâu/ au fost foarte frumos în paie da în bombă/ sarak finca în 10 Iuli au vint o buroacă/ și iau pălit de tot pe Lanz 8.10p. 15 chil. [...] **În anul 1918 sau Unit Ardealu cu Mama Țara/ la 1 Dez.1918/** Ear în anul 1929 au nins din 20 Dez.p =în an." O scurtă istorie a depistării amprentelor și a identificării infractorilor relevă faptul că, de la începutul cercetărilor, delincvenții învățaseră să-și îndepărteze pielea de pe degete ca să eludeze probele.

Întoarsă în România, Ana îi face o vizită doctorului Liviu, care n-o recunoaște imediat, femeia având acum vreo patruzeci și cinci de ani, fiind îmbrăcată cu "o superbă blană de nurcă, un șal de mătase strâns în jurul gâtului și o căciulă din aceeași blană ca și manșonul" și bărbatul constată că era încă frumoasă. Se discută despre "americanca aia" care l-a denunțat pe bandit și care acum trăiește cu "pilarul ăla dă, care umblă cu mașină".

Alte personaje sunt implicate în declarații, mărturii sau zvonuri despre Ana Persida Cumpănaș, cum ar fi ducesa de San Marco și nepotul ei, Octavian Cristofor Nacu, sublocotenentul Hermann K.Lamm, Tit Liviu, ori se inserează scurte texte sub titlul "conflict de competență", varietate narativă care completează puzzle-ul subiectului.

Spre finalul romanului (în capitolul așezat simetric cu cel de la început și intitulat "Iter spectrorum"), cei trei corei descoperă că intenția lor inițială de a consemna strict rezultatul cercetărilor întreprinse nu s-a putut realiza și constată cu uimire că **"senzaționalul se hrănește din senzațional"**, că acesta este "același și la 1936 și la 1986", rezultând o "uriașă construcție imaginară, atemporală și atopică".

Ultimul capitol, "Autopsie", îi readuce pe cei trei corei în 1986, cu intenția declarată de a face o "autopsie generală" textului scris, ceea ce înseamnă "a vedea cu propriii ochi".

întrucât literatura "tot asta înseamnă: a tăia pentru a înțelege". Se reiterează concluzia autopsiei care stabilise moartea naturală a "femeii Cumpănaş Ana, în etate de 55 de ani, din Timişoara", precizându-se ca diagnostic o boală de inimă şi o boală de ficat, fără să se constate vreun semn de violență.

Finalul romanului este scris de către autori: "Acesta era finalul cărții noastre la sfârşitul lui august 1986. Acum, după rescrierea din august-septembrie 1987, finalul arată cam aşa: ***«La început se deschid ochii, urechile...»***".

Cartea mai conține o "Bibliografie selectivă", cu volumele şi articolele din presă la care se face trimitere sau apar sub formă de fragmente în roman, un "Glosar" în care se explică regionalismele din text şi o "Postfață" intitulată "Cucerirea estului sălbatic", semnată Martin Adams Mooreville, care comentează romanul "Femeia în roşu" al "celor trei români" şi povesteşte întâlnirea cu Nedelciu, precum şi evenimentele dinaintea şi imediat după Revoluția Română din 1989.

Mircea Cărtărescu demonstrează că romanul "Femeia în roşu" de Mircea Nedelciu, Adriana Babeți şi Mircea Mihăieş este reprezentativ pentru postmodernism, mai întâi prin faptul că perspectiva narativă şi perspectiva temporală sunt "maleabile", discontinue, narațiunea este aleatorie, iar personajele "schimbă măşti după măşti". În altă ordine de idei, "panoplia de procedee" se defineşte prin "citatele şi inserturile, presupozițiile şi pre-textele (care) devin rigide şi evidente ca scheletul exterior al insectelor". Romanul postmodern "nu se comentează pe măsură ce se scrie, ci se scrie pe măsură ce se comentează *ceea-ce-nu-s-a-scris-încă*". Postmodernismul se manifestă cu predilecție în capitolele intitulate "Iter spectrorum (stricto sau lato sensu)", în care cei trei naratori relatează călătoria lor în vederea documentării pentru roman, căutarea martorilor, a documentelor şi a oricăror mărturii ce puteau constitui întâmplările viitorului subiect. Cărtărescu apreciază că romanul este **"o tipică proză optzecistă"** prin ilustrarea cotidianului mărunt, "a microistoriei şi spațiilor microsociale",

cu incluziuni de acte originale, "cu vorbire în priză directă". ***Compoziția*** romanului este complexă, se disting alte trei romane posibile, fiecare cu altă strategie narativă: unul urmărește destinul Anei și este risipit pe tot în cuprinsul cărții, al doilea este un roman documentar, care apelează la mărturii, acte juridice și administrative, declarații, precum și utilizarea de monografii, studii, beletristică, periodice și o serie de autori celebri citați. Al treilea roman este construit prin ficțiunea autorilor, după toate regulile postmodernității, adică în cadrul realității bazate pe documente "sunt inserați martori fictivi, adevărate fantome", așa cum este proiecționistul "desantat" la Comloș "din... însuși romanul celor trei", sau ipoteticul traducător al scrisorilor.

O **trăsătură specifică operelor postmoderne** o constituie **intertextualitatea**, în subiectul romanului fiind inserate și alte destine în afară ce acela al Anei Persida Cumpănaș, între care: biografia lui Octavian Nacu, un vecin din Comloș, care după Primul Război Mondial "străbate ruinele fostei Kakanii"; evoluția lui Tit Liviu, medic și admirator al lui Freud, primul bărbat de care se îndrăgostise Ana, care visa "să-i predea cheile casei și să se facă amanta lui pe veci"; destinul avocatului Sage etc.

Viziunea lui Mircea Cărtărescu privind construirea romanului "Femeia în roșu" este aceea a unui "origami prozaic postmodern", având componența unui "agregat cu sute de piese" datorată și faptului că a fost scris de o "echipă" de autori. ***(Mircea Cărtărescu,*** *"Un origami postmodern", din volumul "Postmodernismul românesc", Editura Humanitas, București, 1999)*

DRAMATURGIA ÎN PERIOADA POSTBELICĂ

TEATRUL ABSURD

Ca manifestare literară, **teatrul absurd** a apărut după cel de al Doilea Război Mondial, în Franța, având ca inițiatori pe Eugen Ionescu - "Cântăreața cheală" (**1950**) și pe Samuel Beckett - "Așteptându-l pe Godot" (1953).

Cuvântul **absurd** denumește o idee contrară gândirii logice, a bunului-simț sau care nesocotește legile naturii și ale societății.

Piesele de teatru înscrise în literatura absurdului ilustrează situații și personaje nefirești, neverosimile, conturate împotriva legilor firii și a gândirii logice, utilizând formule șocante de expresie.

Subiectul acestor piese este diminuat, accentul mutându-se pe ***răul înrădăcinat în structura interioară a omului***, indiferent de epoca istorică, de societate sau de particularitățile psihologice.

Temele frecvente ale teatrului absurd sunt: ***lipsa de sens a existenței, golul sufletesc, incapacitatea comunicării interumane, neputința individului de a găsi un sens vieții, imposibilitatea de a pune omul în acord cu societatea și rigorile ei.***

Personajele sunt ***"noneroi"***, situați ***între tragic și comic***, dominați de automatisme, exprimând banalități sau enunțuri absurde, lipsiți de personalitate și consistență caracterială, reprezentativi pentru anonimii ce alcătuiesc, de veacuri, omenirea.

Principala modalitate artistică este **galimatiasul** (vorbire sau scriere încurcată, confuză, ilogică - *n.n.*), prin care se anulează judecățile de rutină, convenționalismul ideilor cu care este obișnuit cititorul (spectatorul) din teatrul tradițional. Tragismul existenței produce adesea ***efecte comice, caricaturale, grotești***: "Eu n-am putut niciodată să înțeleg diferența care se face între comic și tragic. Comicul, fiind intuiția absurdului, îmi pare mai disperant decât tragicul. Comicul nu oferă nicio ieșire... Spun «disperant», dar în realitate, el este dincolo sau dincoace de disperare sau de speranță". (Eugen Ionescu - "Note și contra-note" - 1962)

Specii dramaturgice specifice absurdului sunt: "antipiese", "farse tragice", "pseudo-drame", "drame comice".

"CÂNTĂREAȚA CHEALĂ"

de Eugen Ionescu

- perioada postbelică -

- teatru absurd -

Eugen Ionescu (1909-1994) debutează ca poet în revista lui Tudor Arghezi, "Bilete de papagal" (1928), apoi în volum, cu o plachetă de versuri intitulată "Elegii pentru ființe mici" (1931). În 1941 se stabilește definitiv în Franța, unde se va numi Eugène Ionesco. Provoacă o adevărată revoluție culturală prin teatrul absurd, iar recunoașterea valorii operelor a făcut posibilă primirea ca membru al Academiei Franceze, în anul 1973.

"Cântăreața cheală" (1950) constituie debutul în dramaturgie al lui Eugen Ionescu, piesă care inaugurează teatrul absurdului și demolează toate convențiile dramaturgiei tradiționale, apoi în 1951 au premiera piesele ***"Lecția"*** și ***"Scaunele"***. Aceste opere dramatice au stârnit reacții dintre cele mai diverse, dar originalitatea și valoarea incontestabilă au impus, piesele lui Eugen Ionescu având privilegiul unor regizori și actori de primă importanță în teatrul francez sau londonez, ca Jean Louis Barrault, Orson Welles, Lawrence Olivier ș.a.

Întreaga operă dramatică a fost adunată în cinci volume de *"Teatru"*, publicate în limba română la Editura Univers, între anii 1994-1998, în traducerea lui Dan C. Mihăilescu.

La 11 mai 1950 are loc premiera piesei "Cântăreaţa cheală", la "Théâtre de Noctambules", pusă în scenă de un regizor tânăr, Nicolas Bataille, căruia Monica Lovinescu i-a semnalat acest text.

Numită de autor "***antipiesă***", "Cântăreaţa cheală" ilustrează concepţia lui Eugen Ionescu despre spiritul modern al dramaturgiei absurdului, constituind o adevărată artă programatică a scriitorului: "Cât despre logică, despre cauzalitate, să nu mai vorbim. Trebuie să le ignorăm cu totul. S-a sfârşit cu drama, cu tragedia. ***Tragicul devine comic, comicul devine tragic***". De aici rezultă, de altfel, ideea teatrului absurd, care neagă raţionalul, logica firească a existenţei, coerenţa fluentă a vieţii, promovând ***aberaţia*** şi ***ilogicul*** şi având, din punct de vedere artistic, un ***caracter simbolic***. În tragedie, Eugen Ionescu este adeptul **satirei,** formulă estetică proprie comediei, deoarece starea de criză existenţială este ilustrată prin lipsa unei cauzalităţi, a unei vinovăţii precise. Întrebările "de ce?", "pentru ce?", pe care cititorul (spectatorul) are tendinţa de a şi le pune, sunt improprii, întrucât nu există o soluţie a faptelor, stărilor sau ideilor personajelor, nu se urmăreşte un răspuns previzibil sau o intenţie de moralizare.

Eugen Ionescu, având o înclinaţie evidentă către îndoieli şi nelinişti existenţiale, a respins formula patetică a tragediei, devenind un adevărat artist al grotescului, al derizoriului şi al peiorativului de factură comică.

Modelele literare româneşti ale lui Eugen Ionescu au fost Caragiale şi Urmuz, de la care a preluat ilustrarea clişeelor vieţii, a stereotipiilor de limbaj sau inserarea anormalului în cotidian.

Geneza piesei "Cântăreaţa cheală" este relatată chiar de Eugen Ionescu în "Note şi contranote". În demersul de a învăţa limba engleză, constată, cu umor, că fraze banale devin "adevăruri fundamentale, nişte constatări profunde": "că sunt

şapte zile într-o săptămână, de exemplu, ceea ce de altfel ştiam; sau că podeaua se află jos, tavanul sus, lucru pe care iarăşi îl ştiam, poate, dar la care nu cugetasem niciodată în mod serios sau pe care îl uitasem şi care-mi apărea, dintr-odată, pe cât de uimitor, pe atât de indiscutabil de adevărat". Cuvintele se goliseră de orice conţinut şi deveniseră absurde, lipsite de sens, iar textele pe care le învăţa din manualul de conversaţie francez-englez, ca schimb de replici între personajele golite de psihologia lor, nu mai erau "nici măcar bucăţi de propoziţii, nici cuvinte, ci silabe, sau consoane, sau vocale...".

Titlul piesei a avut mai multe variante, intenţia autorului oscilând între "Englezeşte fără profesor" (o primă variantă cu acest titlu a fost scrisă în limba română), "Ora de engleză", "Big-ben folies", dar niciunul nu i s-a părut "convenabil". Titlul definitiv are şi el o poveste: la o repetiţie, actorul care juca rolul Pompierului a greşit pronunţia şi în loc de "institutrice blonde" (învăţătoarea blondă) a spus "cantatrice chauve" (cântăreaţa cheală). "Iată titlul piesei! strigai. Aşa se face că piesa «Cântăreaţa cheală» fu numită «Cântăreaţa cheală»" - relatează Eugen Ionescu. Titlul exprimă, aşadar, un personaj absent din piesă, fără identitate şi fără importanţă nici pentru operă, nici pentru spectator (cititor), nici pentru autor, înscriindu-se, astfel, în formula literară a absurdului.

Piesa "Cântăreaţa cheală" nu este structurată în acte, are numai **11 scene**, care marchează intrarea şi ieşirea din scenă a personajelor.

Personajele sunt în număr de 6: domnul şi doamna Smith, domnul şi doamna Martin, menajera Mary şi căpitanul de pompieri.

(Subiectul piesei)

Decorul este specific englezesc, în cadrul căruia se integrează perfect "Domnul Smith, englez" şi "Doamna Smith, englezoaică", autorul accentuând atmosfera "englezească" prin toate elementele de mobilier ori de portret fizic: "şemineu englezesc", "foc englezesc", "ochelari englezeşti", "mustăcioară căruntă englezească" etc.

Replica din deschiderea piesei aparţine Doamnei Smith, care sintetizează rutina cotidiană detaliind meniul cinei, apoi precizează că familia lor locuieşte la marginea Londrei, după care se prezintă: "numele nostru e Smith". În timp ce Domnul Smith citeşte "un ziar englezesc" şi "plescăie", Doamna Smith continuă, prin enunţuri scurte, să comenteze banalităţi, cum ar fi că "Mary a fiert bine cartofii", că "peştele era proaspăt", că băieţelul lor ar fi vrut să bea bere, că fiica, Helen, "e bună gospodină" şi "cântă la pian", iar fetiţa de doi ani, Peggy, "bea numai lapte şi nu mănâncă decât terci". Cei doi soţi poartă o conversaţie banală, plină de automatisme, de clişee convenţionale lipsite de orice sens: doctorul Mackenzie-King l-a operat pe Parker, care însă a decedat, de unde rezultă că "operaţia a reuşit la doctor şi n-a reuşit la Parker"; o familie în care toţi membrii se numeau Bobby Watson, indiferent de sex, confuzia comunicării fiind dusă până la absurd: "Şi mătuşa lui Bobby Watson, bătrâna Bobby Watson, s-ar putea ocupa, la rândul ei, de educaţia lui Bobby Watson, fiica lui Bobby Watson. În felul ăsta, Bobby, mama lui Bobby Watson, s-ar putea recăsători. [...] Bobby Watson, fiul bătrânului Bobby Watson, celălalt unchi al lui Bobby Watson, mortul. [...] Bobby Watson, fiul bătrânei Bobby Watson, mătuşa lui Bobby Watson, mortul"; "marţea, joia şi marţea" sunt "trei zile pe săptămână" etc.

Timpul curge împotriva firii, anormal: pendula bate mai întâi de şapte ori, apoi de trei ori, de cinci şi de două ori, pe urmă tace, după care bate în ritmul replicilor.

Menajera Mary se prezintă şi le comunică stăpânilor că le-au sosit invitaţii la cină, Domnul şi Doamna Martin, pe care îi admonestează: "La ora asta se vine! [...] Acum că tot aţi venit, luaţi loc şi aşteptaţi".

Soţii Martin par că acum fac cunoştinţă, îşi zâmbesc timid şi dialogul lor dovedeşte denaturarea relaţiilor familiale, mai ales că ei încearcă să stabilească unde s-au mai văzut, deoarece aveau impresia că s-au mai întâlnit. Fiecare coincidenţă biografică este o surpriză pentru oricare dintre soţi ("Ce ciudat,

ce ciudat, ce ciudat şi ce coincidenţă!"), replicile, cu uimiri şi întrebări, duc în cele din urmă la regăsirea lor ca soţ şi soţie prin reperele comune: oraşul natal Manchester; călătoria cu acelaşi tren, în acelaşi compartiment; patul acoperit cu o plapumă verde; fetiţa fiecăruia are doi ani, "un ochi alb şi un ochi roşu". Domnul Martin este convins că s-au mai văzut şi cei doi soţi se regăsesc, în sfârşit - "Elizabeth, te-am regăsit!", "Donald, tu eşti, darling!"-, se aşază în acelaşi fotoliu, îmbrăţişaţi şi adorm.

Menajera Mary profită de faptul că "Elizabeth şi Donald sunt prea fericiţi ca să mă poată auzi" şi susţine un ***monolog adresat*** spectatorilor, prin care le dezvăluie un secret: "Elizabeth nu-i Elizabeth, Donald nu-i Donald" şi aduce ca argument faptul că fetiţa de doi ani, deşi are un ochi alb şi unul roşu, nu este aceeaşi, deoarece fiica lui are ochiul alb în dreapta, iar fiica ei are ochiul alb în stânga. Misterul identităţii fiecăruia dintre cei doi soţi rămâne neelucidat, deşi ea se recomandă publicului: "Numele meu adevărat e Sherlock Holmes".

Soţii Smith revin în aceeaşi ţinută, deşi plecaseră să se schimbe pentru cina cu musafirii aşteptaţi "de patru ore". Conversaţia trenează, cu tăceri şi ezitări, cu platitudini plicticoase, pe care personajele le consideră întâmplări senzaţionale. Doamna Martin le spune ce văzuse ea în cursul zilei, "ceva incredibil", "pe stradă, lângă o cafenea" şi anume cum un domn "bine îmbrăcat" stătea într-un genunchi şi aplecat pentru ca să-şi lege "şiretul la pantof". Până să afle acest fapt straniu, ceilalţi o întrerup cu întrebări sau uimiri deplasate, adresându-şi reciproc "amabilităţi": "scârba mea dragă", "draga mea, eşti infectă", "mitocanule".

Soneria de la uşă declanşează o altă serie de replici bizare, lipsite de sens şi de logică. Soneria se aude mereu, dar la uşă nu este nimeni. Tensiunea creşte, starea nervoasă îi cuprinde pe toţi, discuţia în contradictoriu se poartă între Domnul şi Doamna Smith, el susţine că totdeauna este cineva la uşă atunci când sună, iar ea afirmă că niciodată nu este nimeni atunci când sună la uşă. După a patra sonerie, la uşă se află căpitanul de pompieri,

îmbrăcat în uniformă şi cu o cască enormă. Cunoştinţă veche a domnului Smith ("Maică-sa îmi făcea curte, pe taică-su l-am cunoscut"), Pompierul este luat drept arbitru în soluţionarea diferendului anterior, însă le dă dreptate amândurora, împăcându-i: "Atunci când sună la uşă, uneori e cineva, alteori nu-i nimeni".

Pompierul era în misiune, trebuia neapărat să stingă toate incendiile din oraş, chiar dacă nu ardea nimic. Confuzia replicilor se derulează ascendent, Pompierul se oferă să le spună poveşti "adevărate şi trăite": în fabula "Câinele şi boul" câinele nu-şi înghiţise trompa întrucât credea că este elefant; un viţel a născut o vacă, aceasta nu putea să-i spună "mamă" pentru că era "băiat" şi nici "tată, fiindcă viţelul era prea mic", de aceea a trebuit să se însoare cu o persoană şi a fost sprijinit de primărie.

Pompierul susţine apoi ***monologul*** **"Guturaiul"** (din care s-a născut titlul piesei - *n.n.*), magistral realizat de autor, în care absurdul este desăvârşit prin încrengăturile de rudenie sau nu, prin detaliile biografice ale celor peste 60 de persoane enumerate, pentru ca să ajungă, în finalul monologului la informaţia senzaţională că oamenii fac guturai: "Cumnatul meu avea un văr primar din partea tatălui, al cărui unchi din partea mamei avea un cumnat al cărui bunic din partea tatălui se recăsătorise cu o tânără din partea locului [...] al cărei tată avea un frate primar într-un orăşel, care luase de nevastă pe-o *învăţătoare blondă* al cărei frate, pescar de coastă [...] luase de nevastă pe-o altă *învăţătoare blondă* care se chema tot Marie, al cărei frate se-nsurase cu altă Marie, tot o *învăţătoare blondă* [...]... şi al cărei tată fusese crescut în Canada de-o bătrână, nepoata unui popă a cărui bunică făcea uneori, iarna, la fel ca toată lumea, guturai". Pompierul este întrerupt de replici fără sens şi fără nicio legătură logică ale celorlalte personaje, care nu sunt atente sau interesate de monologul său:

"*Pompierul*: [...] ...a cărui a treia soţie era fiica celei mai bune moaşe de prin partea locului şi care, rămasă văduvă în tinereţe...

Domnul Smith: Cazul soției mele!".

Domnul Martin concluzionează, cu totul deplasat, că atunci când "facem guturai trebuie să luăm gutui".

Menajera Mary intră în scenă, vrea să spună și ea "un banc", atitudine considerată o mare obrăznicie. În deplinul dispreț al celor două familii, Pompierul o recunoaște cu bucurie pe menajeră, cu care se îmbrățișează fericit, afirmând că ea "mi-a stins primele focuri". Mary recunoaște că este "micuțul lui jet de apă" și recită o poezie intitulată "Focul", dedicată Pompierului, care, la plecare, întreabă de cântăreața cheală, iar ceilalți îi urează "foc bun!".

Ultima scenă, a XI-a, atinge apogeul absurdului, replicile personajelor se degradează, limbajul nu mai poate fi controlat, se descompune în silabe, sunete, onomatopee, devenind o sonoritate aberantă și năucitoare, ceea ce sugerează degradarea relațiilor și infiltrarea absurdului în existența umană, prin criza comunicării. Unele replici sunt ***truisme*** (adevăruri evidente- *n.n.*) - "Tavanul e sus, podeaua e jos", "Fiecare cu soarta lui" - altele, rostite pe un ton glacial, dușmănos, degenerează în strigăte pline de ostilitate, cele patru personaje având pumnii ridicați și fiind gata să se arunce unul asupra altuia: "Ochelarii nu se lustruiesc cu smoală", "Pușcă musca, nu mușca pușca". Starea de iritare a celor două familii ajunge în culmea furiei, "urlă unii în urechile celorlalți", lumina se stinge și, din întuneric, se aud toți strigând într-un glas și într-un ritm din ce în ce mai rapid: "Nu e pe-acolo, e pe-aici, nu e pe-acolo, e pe-aici, nu e pe-acolo, e pe-aici, nu e pe-acolo, e pe-aici, nu e pe-acolo, e pe-aici, nu e pe-acolo, e pe-aici".

Finalul este realizat sub forma reluării piesei, cu interșanjarea celor două familii: "Domnul și Doamna Martin stau așezați la fel ca soții Smith la începutul piesei. Piesa reîncepe cu soții Martin, care rostesc exact replicile soților Smith din prima scenă, în vreme ce cortina coboară încet".

Piesa "Cântăreața cheală" are o **construcție circulară**, întrucât reface scena inițială cu cealaltă familie, dar cu aceleași replici și gesturi, sugerându-se faptul că personajele sunt anoste, lipsite de personalitate și, deci, confundabile între ele: "Personajele sunt golite cu totul de conținutul lor, de asemenea cuvintele" (Eugen Ionescu).

Piesa **nu poate fi structurată pe momentele subiectului,** întrucât nu are acțiune, nu există concepții sau comportamente care să intre în conflict, ci doar clişee rutinate, replici banale, platitudini de limbaj, toate acestea înşiruite ilogic, excluzând orice formă de comunicare reală între personaje: "Se demolează astfel o convenție literară, acțiunea, în piesa lui Eugen Ionescu neexistând propriu-zis întâmplări care să urmeze momentele subiectului, de la situația inițială la un punct culminant şi, apoi, un deznodământ. [...] Nu există nici conflict, căci nu există idei, păreri, atitudini sau comportamente care să intre în impact, ci doar stereotipii, scheme imuabile iraționale şi desensibilizante". (Al.Ţion - "Istoria literaturii române", coordonator Gheorghe Crăciun)

Limbajul devine în piesa lui Ionescu **protagonist**, întrucât "capătă o prezență fizică şi anume cea mai puternică, cea mai acaparatoare, de departe o forță infinit mai dramatică decât celelalte personaje" (B.Elvin). Replicile sunt cele care atrag atenția şi concentrarea spectatorului (cititorului), nu numai prin lipsa de logică, ci şi prin comicul reieşit din ridicolul şi stereotipia textului:

"*Doamna Martin*: Cu incendiile e ceva mai complicat. Prea mari taxele la import!";

"*Pompierul*: De pildă, săptămâna trecută, s-a asfixiat o tânără: lăsase gazul deschis.

Doamna Martin: L-a uitat?

Pompierul: Nu, dar a crezut că era pieptenul ei.";

"*Domnul Martin*: Am cunoscut-o pe-a treia lui soție, dacă nu mă-nşel. Mânca pui într-un viespar";

"*Domnul Martin*: Se poate demonstra că progresul social e mult mai bun cu zahăr".

"*Doamna Smith*: Unchiul meu trăieşte la țară, dar asta nu-i treaba moaşei.";

"*Doamna Martin*: Îți dau papucii soacră-mii dacă-mi dai coşciugul soțului tău".

În alte secvențe, limbajul se distinge prin ***asonanțe*** ("*Domnul Smith*: Papa sapă! Papa n-are supapă. Supapa are-un papă"; "*Doamna Smith*: Şoarecii şoptesc, şoaptele nu şoricesc"),

aliterații ("Doamna Martin: Gâlgâiților, gâlgâitelor") și mai ales prin ***rime***: "*Doamna Martin*: Ceapă de apă, ceafă cu ceapă"; "*Domnul Martin*: Mai bine omor un iepuraș decât să cânt la oraș".

În convorbirile cu Claude Bonnefoy, Eugen Ionescu face o interesantă confesiune despre mesajul pe care a dorit să-l transmită semenilor: "Personajele din «Cântăreața cheală» vorbeau, spuneau lucruri banale. Dar nu ca să critic banalitatea spuselor lor am scris această piesă, nu, deloc. Ceea ce spuneau ele nu mi se părea banal, ci uimitor și extraordinar în cel mai înalt grad.

Mi-a ieșit o piesă comică, pe când sentimentul inițial nu era unul comic. Pe acest punct de plecare, s-au grefat mai multe lucruri: sentimentul stranietății lumii, oamenii vorbind o limbă ce-mi devenea necunoscută, noțiunile golindu-se de conținutul lor, gesturile despuiate de semnificația lor și, de asemenea, o parodie a teatrului, o critică a clișeelor conversației".

"REGELE MOARE"

de Eugen Ionescu

- perioada postbelică -

- teatru absurd -

Piesa "Regele moare" face parte din creația de maturitate a lui **Eugen Ionescu (1909-1994)**, fiind scrisă în **1962**, an când a avut loc și premiera la "Théâtre de l'Alliance Française", în regia lui J.Mauclair. Piesa este o **tragedie cu personaje comice**, ilustrând concepția lui Eugen Ionescu despre spiritul modern al dramaturgiei absurdului, constituind o adevărată ***artă programatică*** a scriitorului: "Cât despre logică, despre cauzalitate, să nu mai vorbim. Trebuie să le ignorăm cu totul. S-a sfârșit cu drama, cu tragedia. ***Tragicul devine comic, comicul devine tragic***". De aici rezultă, de altfel, ideea teatrului

absurd, care neagă raţionalul, logica firească a existenţei, coerenţa fluentă a vieţii, promovând aberaţia şi ilogicul şi având, din punct de vedere artistic, un caracter simbolic. În tragedie, Eugen Ionescu este adeptul **satirei,** formulă estetică proprie comediei, deoarece starea de criză existenţială este ilustrată prin lipsa unei cauzalităţi, a unei vinovăţii precise. Întrebările "de ce?", "pentru ce?", pe care cititorul (spectatorul) are tendinţa de a şi le pune, nu-şi au locul, întrucât nu există o soluţie a faptelor, stărilor sau ideilor personajelor, nu se urmăreşte un răspuns previzibil sau o intenţie de moralizare.

Eugen Ionescu, având o înclinaţie evidentă către îndoieli şi nelinişti existenţiale, a respins cu ostilitate formula patetică a tragediei, devenind un adevărat artist al grotescului, al derizoriului şi al peiorativului de factură comică.

Modelele literare româneşti ale lui Eugen Ionescu au fost Caragiale şi Urmuz, de la care a preluat ilustrarea clişeelor vieţii, a stereotipiilor de limbaj sau inserarea anormalului în cotidian.

Piesa "Regele moare" nu este structurată pe acte şi scene, având o unitate de exprimare a ideii că moartea este un eveniment unic în viaţa omului, pe care fiecare îl învaţă şi îl simte în stil propriu sau încearcă să amâne producerea lui.

(Subiectul piesei)

Decorul înfăţişează sala tronului, "cam ruinată", în mijlocul căreia se află aşezat marele tron regal, iar de o parte şi de alta sunt două tronuri mai mici, care aparţin celor două regine, soţiile regelui Bérenger I. La deschiderea cortinei, Guardul prezintă personajele care intră în scenă, o traversează şi ies prin altă parte: regele Bérenger I, cu pas sprinten şi purtând o mantie de purpură, coroană şi sceptru, regina Margareta, prima soţie a regelui şi regina Maria, a doua soţie a regelui, "care ţine loc de frunte în inima lui". Fiecare dintre regine este însoţită de Julieta, "fată în casă şi infirmieră a maiestăţilor lor". Maria pare "mai tânără şi mai frumoasă decât Margareta" şi este îmbrăcată mai modern. Este prezentat Doctorul regelui, care îndeplineşte şi alte funcţii: chirurg, bacteriolog, gâde şi cititor în stele al Curţii.

Regina Margareta este energică, o ceartă pe Julieta că n-a făcut curat în sala tronului, pe Guard că e frig şi află de la el că soarele nu-l mai ascultă pe rege, apoi o apostrofează pe regina Maria că boceşte, deoarece Doctorul le spusese că regele suferă de o boală incurabilă. Semnele rău-prevestitoare constau în crăpăturile din ziduri, care se produceau din ce în ce mai des şi cu zgomot înfricoşător. Regina Margareta o acuză pe regina Maria că petrecuse, împreună cu regele, o viaţă de huzur, risipită în lux şi organizând evenimente mondene, inventând pretexte ridicole. Cei doi fuseseră de nenumărate ori în călătorie de nuntă, pe care o sărbătoreau "de câte patru ori pe an", dădeau petreceri strălucite cu focuri de artificii, organizau baluri sub cele mai ridicole pretexte: "baluri pentru copii, baluri pentru bătrâni, baluri pentru însurăţei, baluri pentru cei salvaţi de la înec, baluri pentru decoraţi, baluri pentru scriitoare, baluri pentru organizatorii de baluri". Regina Maria îi plăcuse mai mult regelui decât prima soţie, dar aceasta îl dusese la pierzanie, îl determinase să-şi irosească viaţa în activităţi superficiale. Regina Maria îl compătimeşte pe "scumpul, micuţul meu rege, sărăcuţul de el" şi o roagă pe prima soţie să-i dea vestea cu grijă, să-l menajeze. Regina Margareta consideră că el ar fi trebuit să ştie demult că este muritor şi să-şi fi spus în fiecare zi acest lucru, dar pentru că n-a făcut-o, acum are şansa de a muri cu demnitate: "Să fie o izbândă, un triumf. De mult n-a mai avut parte de aşa ceva". Regatul se află în paragină, munţii se prăbuşiseră, marea rupsese digurile şi inundase întreaga ţară, iar regele fusese indiferent la dezastre, "acum regatul întreg e plin de găuri ca un şvaiţer uriaş". Numeroasele războaie purtate cu infatuare îl făcuseră să se imagineze un cuceritor vestit, dar noaptea, după ce "soldaţii lui beţi dormeau", vecinii "mutau pietrele de hotar" şi astfel teritoriul ţării s-a micşorat foarte mult. Ostaşii regelui fugeau la duşmani, iar din nouă miliarde de locuitori rămăseseră numai o mie de bătrâni şi patruzeci şi cinci de tineri. Aceştia din urmă fuseseră alungaţi din alte ţări şi îmbătrâniseră în două zile de la 25 de ani la 80, deci şi ei erau acum bătrâni.

Doctorul le comunică celor două regine că astrele se află în haos, Marte s-a ciocnit cu Saturn, Soarele a pierdut trei sferturi din putere, primăvara plecase de două ore şi venise luna noiembrie, copacii "gem şi mor", iar pământul se crapă din ce în ce mai rău. Dincolo de graniţele regatului, arborii înverziseră, vacile "fată câte doi viţei pe zi", totul se dezvolta rapid. În ţara regelui Bérenger I trăsnetul rămăsese încremenit pe cer, ploua cu broaşte, douăzeci şi cinci de locuitori s-au lichefiat, iar doisprezece au fost decapitaţi. Toate acestea sunt semne rău-prevestitoare.

Intră regele Bérenger I desculţ, imediat Julietta îi aduce papucii, dar el se plânge că nu se simte bine, că dormise prost din cauza gălăgiei: "pământul ăsta care se crapă, graniţele care se trag înapoi, cirezile care mugesc, sirenele care urlă" şi de aceea devine conştient că "va trebui să fac rânduială". Din tot Palatul regal mai rămăsese sala tronului şi dormitorul care erau "înţesate" de pânză de păianjeni, pline de praf, iar dintre numeroşii servitori mai rămăseseră numai Julietta şi Guardul.

Regina Margareta îi comunică brusc faptul că o să moară şi doctorul confirmă, "vai, da, maiestate", dar regele nu dă atenţie şi le cere să-l anunţe atunci când "va sosi ceasul". Regele pare conştient că va muri, dar peste trei sute de ani, "mai târziu", "când oi vrea eu, când voi avea vreme, când m-oi hotărî". Cheamă miniştrii ca să afle ce se mai întâmplă prin ţară, dar află de la servitoare că au plecat în vacanţă, la celălalt capăt al regatului, "adică la câţiva paşi", deoarece regatul se micşorase încontinuu. Miniştrii erau plecaţi la pescuit, ca "să aibă cu ce hrăni poporul". Servitoarea se întoarce şi-i spune că miniştrii se înecaseră şi regele hotărăşte că o să-i înlocuiască, luând nişte copii de la şcoală, când vor mai creşte. Doctorul îl informează că la şcoală sunt copii puţini şi toţi sunt "guşaţi, debili mintali congenitali, mongoloizi, hidrocefali". Intransigentă şi directă, Margareta îl anunţă că va muri peste o oră şi jumătate: "Ai să mori peste un ceas şi jumătate, ai să mori la sfârşitul spectacolului". Ea ar vrea ca regele să devină conştient că va

muri, deoarece nu mai are nici o putere nici asupra regatului, nici asupra lui însuşi. Împreună cu doctorul, Margareta îl sfătuieşte să abdice atât din punct de vedere moral, cât şi administrativ. Regele porunceşte Guardului să-i aresteze, considerând că este un complot, dar acesta nu se poate mişca, deoarece "are gută", de altfel întreaga armată este paralizată, împietrită. Încercând să se ridice, regele cade în mod repetat, fapt ce-l face pe Guard să strige: "Trăiască Regele! [...] Regele moare." Maria îl încurajează mereu, ar vrea ca el să-şi impună voinţa, dar scena este ridicolă, regele se ridică şi cade ritmic de mai multe ori, după cum iese sau intră în scenă servitoarea.

Regele devine laş, se roagă de toţi să nu-l lase să moară, dar Maria vede cum îi albise brusc părul, cum se înmulţiseră ridurile şi cum îmbătrânise "deodată cu paisprezece secole". Bérenger este revoltat, deoarece i se promisese că o să moară numai atunci când va voi el, însă Margareta îi argumentează, cu reproş, că nu se decidea deloc să renunţe la viaţă, că se învăţase cu puterea şi acum trebuia să fie silit. El ar fi trebuit să fie mereu conştient că este muritor, să se gândească la acest lucru în fiecare zi câte cinci minute, "apoi zece minute, un sfert de oră, o jumătate de oră", să se pregătească pentru moarte, dar el nu cugetase niciodată cu temeinicie, "niciodată cu toată fiinţa ta". Regele împlinise patru sute de ani şi amânase mereu pregătirea, "din veac în veac", iar acum şi-ar dori să mai trăiască un secol ca să aibă timp să se gândească.

Doctorul şi Margareta îl sfătuiesc ca măcar această ultimă oră pe care o mai are de trăit să fie folosită eficient, fiind mai valoroasă "decât secole întregi de uitare şi delăsare". Regele se tânguieşte, se simte nepregătit ca un elev la examen şi ar dori să rămână repetent, să mai domnească încă o dată. El sare la fereastră ca să-şi anunţe poporul că e pe moarte, sperând că acesta îl va salva: "Popor, am să mor. [...] Ajutor! Regele vostru e pe moarte". Doctorul ar dori ca regele să moară cu demnitate, rangul său nu îi permite să fie atât de fricos, ca şi când ar fi primul om care moare. Maria rosteşte o replică sugestivă, care

evidenţiază faptul că moartea este singurul adevăr, singura certitudine pentru om: **"Fiecare dintre noi e primul care moare".** Umilinţa degradantă a regelui o dezgustă pe Margareta, care ar fi vrut ca el să spună ceva memorabil, fraze nobile şi pilduitoare şi se sfătuieşte cu Doctorul să compună ei nişte "maxime înălţătoare", o legendă, dar Bérenger strigă disperat la fereastră după ajutor: "Popor, ajutor... Popor, ajutor!". Servitoarea îi aduce un scaun cu rotile şi o pătură, ceilalţi îi iau coroana şi-i pun o scufie, lăsându-i numai sceptrul, la care nu vrea să renunţe cu nici un chip. Regelui i se pare că viaţa trecuse ca o clipă, că se născuse doar de cinci minute şi se însurase numai de trei minute, dar Margareta îi aminteşte că acest eveniment se petrecuse cu două sute optzeci şi trei de ani în urmă. Nu ştiuse să profite de nimic în viaţă, deşi avusese pe lângă el pe cei mai mari învăţaţi şi cărţi pe care nu le citise niciodată, însă el strigă mereu că n-a avut timp. Doctorul vede o îmbunătăţire a eticii regale, considerând că dacă se răzvrăteşte, "înseamnă că e pe cale să se resemneze". Fusese un rege agresiv, amăgindu-se că era un erou, dusese o sută optzeci de războaie împotriva vecinilor, îi poruncise Doctorului să omoare o mulţime de oameni "prin eutanasie". Margareta îl acuză de cruzime şi ticăloşie, deoarece poruncise să fie ucişi părinţii ei, fraţii lui, verii şi verişoarele până la a şaptea spiţă, cu familiile lor, cu prietenii, numai ca să nu aibă nici un fel de rivali la tron. Bérenger motivează că ordonase moartea tuturor celor enumeraţi din "raţiuni de stat" şi porunceşte ca să figureze în toate manualele de istorie, să înveţe toţi copiii despre vitejiile lui, să rămână singurul nume în istorie, toţi ceilalţi regi să fie şterşi. Confuz şi incapabil să ia decizii, aşa cum trăise mereu, nu ştie ce ar vrea nici după moarte, ar dori să-i fie păstrat trupul în palat, să-i cânte muzica, apoi refuză să fie îmbălsămat, ars ori îngropat, vrea să fie "ţinut în braţe calde, în braţe fragede, în braţe gingaşe, în braţe puternice".

Dorind să-l ajute, Maria îl imploră să se gândească la momentele fericite din viaţa lor, să le rememoreze împreună ca

să prindă puteri, dar regele este incapabil să-şi amintească ceva, nu rămăsese nimic în sine nici din acele clipe ce păruseră minunate cândva.

Regele ar vrea să-l ajute cineva, să-l înveţe să moară: "Spuneţi-mi cum aţi făcut ca să muriţi, ca să vă supuneţi. Învăţa-ţi-mă. [...] Ajutaţi-mă să trec pragul pe care l-aţi trecut. [...] Ajutaţi-mă, voi, care v-aţi temut şi care n-aţi vrut. [...] Şi voi, cei care aţi fost puternici şi curajoşi, care v-aţi învoit să muriţi senini, cu nepăsare, învăţaţi-mă cum să fiu nepăsător, învăţaţi-mă cum să fiu senin, învăţaţi-mă cum să fiu resemnat." Invocaţia regelui este preluată de celelalte personaje, ca un ritual. În didascalie, autorul indică gesturi jucate "cu un ritual solemn" şi replici cântate.

Toate strădaniile se dovedesc zadarnice, regele vrea să trăiască, se agaţă de viaţă, de putere, deşi este sfătuit de Margareta să se retragă în sine, să se reculeagă, dar el se încăpăţânează să rămână în viaţă, se ridică şi cade în mod repetat, apoi se prăbuşeşte în fotoliul cu rotile. Julietta îşi pune bonetă de infirmieră şi un şorţ alb şi regele, care o ignorase până atunci, se arată brusc interesat de viaţa ei, de munca pe care o făcea la palat, cu intenţia de a amâna clipa fatală. În această scenă nu are loc un dialog, ci fiecare dintre cei doi eroi îşi exprimă propriile preocupări: servitoarea se plânge de oboseală, de frig, de numeroasele treburi pe care era necesar să le facă zilnic, de dureri de spate, iar regele este încântat de viaţă, de fiecare zi când se trezeşte, ca şi când ar veni "pe lume în fiecare dimineaţă", descoperind abia acum câte lucruri ar fi de făcut zilnic. Niciodată nu se gândise cât de minunat este să respiri, să te plictiseşti, să te înfurii, să fii nemulţumit, să-ţi vorbească cineva, să conversezi: "Toate astea sunt o adevărată feerie, o neîncetată sărbătoare". Doctorul consideră că regele era mai puţin îngrozit de moarte, "spaima îi iese puţin câte puţin prin pori" şi speră să nu mai aibă "crampe de frică", deoarece acestea l-ar fi dezonorat. Dezamăgit că regele nu este capabil de un comportament demn înaintea clipei finale, doctorul se mângâie

cu faptul că totuşi dovedeşte oarecare cuviinţă: "Nu putem nădăjdui să fie o moarte pilduitoare. Totuşi va fi oarecum cuviincioasă. Va muri de moarte bună, nu de frică".

Regina Maria încearcă tot timpul să-l revigoreze pe rege, să-l amăgească şi să-i întârzie "desprinderea", ceea ce o exasperează pe regina Margareta, care îi spune tăios să termine cu minciunile, cu iluziile pe care i le picurase în conştiinţă, determinându-l şi mai mult să se încurce într-un hăţiş de neghină, care crescuse uriaşă şi "de care se agaţă" cu disperare. Regele îşi pierde încrederea în Maria şi repetă mereu "Mor", "Eu mor", "Mi-e frică, mor". Ea încearcă să-l facă să creadă că iubirea este nemuritoare, "dacă iubeşti în mod absolut, moartea se îndepărtează", dar el se simte găunos pe dinăuntru.

Guardul citeşte un fel de panegiric (discurs public în care se elogiază o personalitate importantă - *n.n.*), semănând mai mult a necrolog, fiecare dintre celelalte personaje contribuind cu menţionarea unor merite care nu erau ale regelui lor, ci ale unor cărturari sau scriitori celebri. În tot acest timp, regele este plimbat în jurul scenei cu scaunul cu rotile.

Se aude tare bătând inima regelui, "o inimă înnebunită", care zguduie din temelii palatul, semn că piere o lume. Margareta şi doctorul se străduiesc să-l facă să devină conştient, să privească dincolo de lucruri, dincolo de aparenţe, dar regele este incapabil să vadă ceva, se vede numai pe sine: "Eu sunt pământul, sunt cerul, sunt vântul, sunt focul". Doctorul recunoaşte maladia de care suferă regele, este o boală psihică şi se numeşte narcisism, adică se iubeşte prea mult pe sine însuşi. Personajele încep să dispară misterios, mai întâi regina Maria, apoi Guardul şi Julietta, iar doctorul pleacă la alte îndatoriri profesionale şi regele rămâne singur cu Margareta, "regina factotum". Ea îl eliberează pe Bérenger de toate poverile reale sau iluzorii, pe care le cărase în timpul vieţii, "te-am scăpat de toate mărunţişurile, de toate murdăriile astea". Margareta îl îndeamnă să se concentreze asupra inimii sale şi regele intuieşte "un tărâm care se întinde dincolo de adâncurile oceanelor, dincolo de oceanele în care se varsă oceanele".

Finalul piesei constă dintr-un monolog al Margaretei, care imaginează un fel de ritual de trecere dinspre viață spre moarte, încurajându-l pe rege, "poți să treci, treci...", timp în care dispar pe rând ușile, ferestrele, pereții sălii tronului, până când regele rămâne singur pe scenă, așezat pe tronul său. Ultima imagine este dispariția regelui și a tronului, care se cufundă, treptat, "într-un fel de negură".

Regele Bérenger I este **tipul suveranului** din orice timp și orice loc ar fi trăit, care, după ce a supus întreaga viață pe alții, trebuie să învețe - la rândul lui - să se supună legilor firii, să accepte singurul adevăr al existenței, moartea. Regele, agresat de iminența morții, nu este eroul de tragedie, care se luptă cu destinul, nu este nici personajul comic, ce ia în râs drama trăită, ci este reprezentantul omului mediocru, care amână la infinit luarea unei decizii, incapabil să-și asume responsabilități.

Lipsit de demnitate, laș și neputincios, el folosește tot felul de tertipuri pentru a-și prelungi o viață ratată, risipită în războaie cu vecinii, ucigându-și rudele, "până la a șaptea spiță", ducând țara în paragină și depopulând-o. Cerșește ajutorul poporului, invocă spiritele celor morți, numai ca să amâne clipa fatală și, neputându-se desprinde de mirajul puterii, Bérenger I rămâne prizonierul propriului palat, care devine un spațiu al decăderii și al morții.

Piesa "Regele moare" ilustrează o idee esențială a existenței, aceea că moartea altora nu-l învață nimic pe om, fiecare om moare pentru prima oară: "Fiecare dintre noi e primul care moare".

Limbajul artistic specific pieselor lui Eugen Ionescu se caracterizează prin abundența de cuvinte inutile (**verbiaj** - *n.n.*), personajele sunt predispuse la sporovăială, unele replici sau vorbe fiind reluate în scop pur auditiv. Vorbăria și trăncăneala fără rost înlocuiesc în mod aberant acțiunea propriu-zisă, personajele ignorând sensurile cuvintelor rostite, fiind incapabili de comunicare nu numai cu ceilalți, dar și cu ei înșiși, ilustrând astfel absurdul vieții și iminența morții. Principala figură de stil

în dramaturgia lui Eugen Ionescu este, aşadar, aceea numită **galimatias**, care înseamnă vorbire sau scriere încurcată, confuză, ilogică, prin care se anulează judecăţile de rutină, convenţionalismul ideilor cu care este obişnuit cititorul (spectatorul), şocându-l.

Opera lui Eugen Ionescu îndeamnă omul să caute absurdul în propria viaţă şi în arta cuvântului, determinându-l astfel să-şi recunoască şi să-şi accepte limitele, întrucât el este în permanenţă "sfâşiat între oroarea de a trăi şi oroarea de a muri" (Eugen Ionescu).

TEATRUL NEOMODERNIST

"IONA"

de Marin Sorescu

(autor canonic)

- perioada postbelică -

- dramă neomodernistă -

- dramă-parabolă (teatru alegoric) -

Definiţie: Drama este o specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, care înfăţişează viaţa reală printr-un conflict complex şi puternic al personajelor individualizate sau tipice, cu sufletul plin de frământări şi stări contradictorii. Acţiunea este încărcată de tensiune şi scene violente, cu întâmplări şi situaţii tragice, în care eroii au un destin nefericit.

"Iona", subintitulată **de Marin Sorescu (1936-1996)** *"tragedie în patru tablouri"*, a fost publicată în **1968** în revista "Luceafărul" şi face parte, alături de ***"Paracliserul"*** şi ***"Matca"***, dintr-o ***trilogie dramatică***, intitulată sugestiv **"Setea muntelui de sare"**. **Titlul** trilogiei este o ***metaforă*** care sugerează ideea că setea de adevăr, de cunoaştere şi de comunicare constituie căile

de care omul are nevoie pentru a ieşi din absurdul vieţii, din automatismul istovitor al existenţei, iar cele trei drame care o compun sunt **meditaţii-parabole**, realizate prin ***ironie***. Simbolice pentru titlul volumului din care fac parte, dramele **"Iona"**, **"Paracliserul"** şi **"Matca"** sunt parabole pe tema destinului uman, parafrazând trei mituri fundamentale: ***mitul biblic*** ("Iona"), ***mitul meşterului Manole*** ("Paracliserul") şi ***mitul potopului*** ("Matca").

"Iona" foloseşte **tehnica monologului dialogat** sau **solilocviul** (monolog rostit în prezenţa sau absenţa altui personaj, de care se face abstracţie), fiind construită prin **formula literară a alegoriei**, ce pune în valoare numeroase idei privind existenţa şi destinul uman, prin exprimarea propriilor reflecţii, opinii sau concepţii. Însuşi **autorul** precizează în deschiderea piesei această ***formulă artistică***, menţionând: "ca orice om foarte singur, Iona vorbeşte tare cu sine însuşi, îşi pune întrebări şi răspunde". Într-un interviu privind semnificaţia dramei, Marin Sorescu afirma: "Îmi vine pe limbă să spun că Iona sunt eu... Cel care trăieşte în Ţara de Foc este tot Iona, omenirea întreagă este Iona, dacă-mi permite. Iona este ***omul în condiţia lui umană***, în faţa vieţii şi în faţa morţii".

Geneza. Drama "Iona" are la origine cunoscutul mit biblic al lui Iona, fiul lui Amitai. Iona primeşte în taină misiunea de a propovădui cuvântul Domnului în cetatea Ninive, căci păcatele omenirii ajunseseră până la cer. Iona acceptă misiunea, dar după aceea se răzgândeşte şi se ascunde pe o corabie cu care fuge la Tarsis. Dumnezeu îl pedepseşte pentru nesupunere, trimiţând un vânt ceresc care provoacă o furtună pe mare. Corăbierii îşi dau seama că Iona este cel care a atras mânia cerească, aşa că îl aruncă în valuri. Din poruncă Divină, Iona este înghiţit de un monstru marin şi, după trei zile şi trei nopţi petrecute în burta chitului în pocăinţă, "Domnul a poruncit peştelui şi peştele a vărsat pe Iona pe uscat". Subiectul acestei fabule biblice se întâlneşte în piesa lui Marin Sorescu numai ca ***pretext literar***, protagonistul deosebindu-se de biblicul Iona prin

aceea că acesta din urmă este înghițit de chit pentru că voia să fugă de o misiune, pe când eroul lui Sorescu nu săvârşise niciun păcat, se află încă de la început "în gura peştelui" şi nici nu are posibilitatea eliberării în fapt. De altfel, **drama-parabolă** încifrează un sens ascuns, ce conduce spre condiția tragică a omului, marcat de nelinişte, de spaimă, urmărit de o vină pe care nu şi-o cunoaşte şi nu o va afla niciodată.

(Structura textului dramatic)

Piesa este alcătuită din **patru tablouri**, într-o alternare de *afară* (I şi IV) şi de *înăuntru* (II şi III). În mod cu totul aparte, **relațiile spațiale se definesc prin imaginar**, marea, plaja şi burțile peştilor fiind *metafore* ale existenței umane, precum şi prin **spațiul închis**, psihologic al protagonistului, care îşi pune întrebări şi îşi răspunde. **Relațiile temporale** reliefează, în principal, ***perspectiva discontinuă a timpului psihologic, cel cronologic*** fiind numai ***un procedeu artistic*** de amplificare a stărilor interioare ale protagonistului.

(Construcția şi compoziția subiectului dramatic)

Tema ilustrează **conflictul interior**, strigătul tragic al individului însingurat, care face eforturi disperate de a-şi regăsi identitatea, neputința eroului de a înainta pe calea libertății şi a asumării propriului destin, raportul dintre individ şi societate, dintre libertate şi necesitate, dintre sens şi nonsens, ca problematică filozofică existențială.

Titlul ar putea fi interpretat ca fiind format din particula "*io*" (domnul, stăpânul) şi "*na*", cu sensul familiar al lui "ia", denumind ***personajul eponim*** care apare într-o ***triplă ipostază: pescar, călător şi auditoriu***.

Tabloul I. Iona este **pescar**, omul aflat în fața întinderii imense de apă, marea, care simbolizează viața, libertatea, aspirația, iluzia şi chiar deschiderea spre un orizont nelimitat. Iona este un pescar ghinionist, care, deşi îşi doreşte să prindă peştele cel mare, prinde numai "fâțe" şi, pentru a rezolva neputința impusă de destin atunci când vede "că e lată rău", îşi ia totdeauna cu el un acvariu ca să pescuiască peştii care "au mai

fost prinşi o dată", semnificând faptul că omul lipsit de satisfacţii se refugiază în micile bucurii cunoscute, pe care le mai trăise şi alte dăţi. Din pricina neputinţei, Iona **trăieşte drama unui ratat, unui damnat.**

Incipitul piesei îl prezintă pe Iona care încearcă, strigându-se, ***să se regăsească, să se identifice pe sine***, cugetând asupra relaţiei dintre viaţă şi moarte.

Marea plină "de nade [...] frumos colorate" reprezintă capcanele sau tentaţiile vieţii, atrăgătoare, fascinante, pericolele acestora asupra existenţei umane. Iona îşi asumă această existenţă, deoarece "noi, peştii, înotăm printre ele (nade), atât de repede, încât părem gălăgioşi". Visul omului este să "înghită" una, pe cea mai mare, dar totul rămâne la nivel de speranţă, pentru că "ni s-a terminat apa".

Finalul tabloului îl prezintă pe Iona înghiţit de un peşte uriaş, cu care încearcă să se lupte şi strigă după ajutor - "Eh, de-ar fi măcar ecoul!", sugerând pornirea personajului într-o aventură a cunoaşterii.

Tabloul al II-lea se petrece în "interiorul Peştelui I", în întuneric, ceea ce îl determină pe Iona să constate **deprimat** că "începe să fie târziu în mine. Uite, s-a făcut întuneric în mâna dreaptă şi-n salcâmul din faţa casei". Iona vorbeşte mult, ***logosul*** fiind soluţia supravieţuirii, "şi-am lăsat vorbă în amintirea mea" ca "universul întreg să fie dat lumii de pomană ", el având aici **ipostaza de călător**, explorator pe drumul cunoaşterii.

Monologul dialogat continuă cu puternice accente filozofice, exprimând cele mai variate ***idei existenţiale,*** taina morţii -"de ce trebuie să se culce toţi oamenii la sfârşitul vieţii"-, ori ***cugetări cu nuanţă sentenţioasă:*** *"de ce oamenii îşi pierd timpul cu lucruri ce nu le folosesc după moarte?"*.

Iona doreşte să se simtă **liber**, "fac ce vreau, vorbesc. Să vedem dacă pot să şi tac. Să-mi ţin gura. Nu mi-e frică". Prin ***intruziune narativă şi flashback***, eroul îşi aminteşte povestea chitului, dar aceasta nu-l interesează decât în măsura în care ar oferi o soluţie, dacă l-ar învăţa cum să iasă din situaţia limită, reprezentată de "veşnica mistuire" a pântecului de peşte, constatând: "sunt primul pescar pescuit de el".

Iona găseşte un cuţit, ***semn al libertăţii de acţiune*** şi comentează lipsa de vigilenţă a chitului, apoi recomandă că "ar trebui să se pună un grătar la intrarea în orice suflet", simbolizând ideea că este ***necesară o selecţie raţională a lucrurilor importante în viaţă***, omul ar trebui să discearnă între neplăcerile zilnice şi să le ia în seamă numai pe cele primejdioase.

În **finalul** tabloului, Iona devine **visător** şi se simte ispitit să construiască "o bancă de lemn în mijlocul mării", pe care să se odihnească "pescăruşii mai laşi" şi vântul. "Construcţia grandioasă", singurul lucru bun pe care l-ar face în viaţa lui, ar fi "această bancă de lemn" având "de jur împrejur marea", comparabilă cu "un lăcaş de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului".

Tabloul al III-lea se desfăşoară în "interiorul Peştelui II", care înghiţise, la rândul său, Peştele I şi în care se află o "mică moară de vânt", care poate să se învârtească sau să nu se învârtească, simbol al zădărniciei, al donquijotismului. ***Ideile*** asupra cărora meditează Iona în acest tablou se referă ***la viaţă, la condiţia omului în lume, la ciclicitatea existenţială a vieţii cu moartea***: "dacă într-adevăr sunt mort şi-acum se pune problema să vin iar pe lume?". Oamenii sunt copleşiţi de greutăţile vieţii şi-şi uită "fraţii", pierd din vedere faptul că sunt semeni şi sunt supuşi aceleiaşi condiţii de muritori, "neglijezi azi, neglijezi mâine, ajungi să nu-ţi mai vezi fratele".

Apar doi *figuranţi* care "nu scot niciun cuvânt", **Pescarul I şi Pescarul II**, fiecare cu câte o bârnă în spate, pe care o cară fără oprire, surzi şi muţi (***mitul Sisif***), simbolizând oamenii ce-şi duc povara dată de destin, dar care nici nu se frământă pentru găsirea unei soluţii ori a unei motivaţii, totul devenind rutină. Iona vorbeşte cu ei, dorind să le înţeleagă această condiţie umilă asumată ca obligaţie, "aţi făcut vreo înţelegere cât trebuie să rămâneţi mâncaţi?". El devine încrezător, "o scot eu la cap într-un fel şi cu asta, nicio grijă", apoi scapă cuţitul şi se închipuie o uriaşă şi puternică unghie, "ca de la piciorul lui Dumnezeu", o

armă cu care începe să spintece burțile peștilor, despărțind "interiorul peștelui doi de interiorul peștelui trei".

Protagonistul rămâne singur cu propria conștiință, gândind ("stăteam gânduri întregi") și acționând **solitar** în lumea înconjurătoare. Apar în acest tablou ***motive literare*** noi, cu o simbolistică bogată: gemenii, prezența ochilor care privesc și cu care dialoghează interiorizat, reflexiv, întors către sine.

Iona adresează o scrisoare mamei sale, pentru că "în viața lumii" există "o clipă când toți oamenii se gândesc la mama lor. Chiar și morții. Fiica la mamă, mama la mamă, bunica la mamă... până se ajunge la o singură mamă, una imensă...". Deși i "s-a întâmplat o mare nenorocire", Iona iubește viața cu jovialitate și tristețe, ideea repetabilității existențiale a omului fiind sugerată prin rugămintea adresată mamei: "Tu nu te speria numai din atâta și naște-mă mereu", deoarece "ne scapă mereu ceva în viață", totdeauna esențialul. Replicile se succed cu vioiciune și amărăciune totodată, cu tonuri grave sau ironice. Astfel, primind multe scrisori, remarcă faptul că "scriu nenorociții, scriu", cu speranța naufragiatului de a fi salvat de cineva: "Cât e pământul de mare, să treacă scrisoarea din mână în mână, toți or să-ți dea dreptate, dar să intre în mare după tine - niciunul", însemnând că pe nimeni nu interesează necazurile tale, te compătimesc, se uită cu milă, dar nimeni nu face nici cel mai mic gest de a te ajuta.

Finalul tabloului ilustrează o infinitate de ochi care-l privesc, simbolizând nenăscuții pe care chitul îi purta în pântece: "Cei nenăscuți, pe care-i purta în pântec [...] și acum cresc de spaimă. [...] Vin spre mine cu gurile ...scoase din teacă. Mă mănâncă!".

Tabloul al IV-lea îl prezintă pe Iona în gura "ultimului pește spintecat", respiră acum alt aer, nu mai vede marea, ci nisipul ca pe "nasturii valurilor". Dornic de comunicare în pustietatea imensă, își strigă semenii: "Hei, oameni buni!". Apar cei doi pescari care au în spinare bârnele, iar Iona se întreabă de ce întâlnește mereu "aceeași oameni", sugerând limita omenirii

captive în lumea îngustată "până într-atâta?". Orizontul lui Iona se reduce la o burtă de peşte, după care se zăreşte "alt orizont" care este "o burtă de peşte uriaş", apoi "un şir nesfârşit de burţi. Ca nişte geamuri puse unul lângă altul". Meditând asupra **relaţiei dintre om şi Divinitate**, Iona nu are nicio speranţă de înălţare, dorind doar un sfat de supravieţuire, "noi, oamenii, numai atâta vrem: un exemplu de înviere", după care fiecare se va duce acasă ca "să murim bine, omeneşte", însă "învierea se amână". **Drama umană** este aceea a vieţii apăsătoare, sufocante, din care nimeni nu poate evada în libertate: "Problema e dacă mai reuşeşti să ieşi din ceva, o dată ce te-ai născut. Doamne, câţi peşti unul într-altul!", simbolizând ideea că în viaţă omul are un şir nesfârşit de insatisfacţii, de necazuri, de neplăceri care uneori se ţin lanţ. Toţi oamenii sunt supuşi aceluiaşi ***destin de muritor***, toate "lucrurile sunt peşti. Iona încearcă să-şi "prezică trecutul", amintirile sunt departe, înceţoşate sugerând părinţii, casa copilăriei, şcoala, poveştile şi nu-şi poate identifica propria viaţă, întrebându-se ce o fi fost "drăcia" aceea "frumoasă şi minunată şi nenorocită şi caraghioasă, formată de ani, pe care am trăit-o eu?". Şi deodată ***se regăseşte***: "Eu sunt Iona". Constată că viaţa de până acum a greşit drumul, "totul e invers", dar nu renunţă: "plec din nou", pe tot parcursul acestui ***monolog dialogat*** Iona aflându-se şi în **ipostaza de auditoriu**.

Soluţia de ieşire pe care o găseşte Iona este aceea a **spintecării propriei burţi** care ar semnifica ***evadarea*** din propria carceră, din propriul destin, din propria captivitate. Drama se termină cu o replică ce sugerează încrederea pe care i-o dă ***regăsirea sinelui***, ***cunoaşterea propriilor capacităţi de acţiune***, concluzionând că "e greu să fii singur" şi simbolizând **un nou început**: ***"Răzbim noi cumva la lumină"***. Tăierea propriei burţi poate fi un ***gest reflex sau o sinucidere***, o părăsire voită a lumii înconjurătoare şi o retragere în sine, aceasta fiind unica salvare pe care o găseşte.

Această dramă este o **parabolă**, deoarece printr-o ***alegorie***, adică un şir de metafore, Sorescu oferă o ***pildă de viaţă***, din care omul simplu ***să înveţe*** că totdeauna puterea, energia şi soluţia de a ieşi dintr-o situaţie-limită se află **numai în sine**, în propria capacitate de supravieţuire.

Iona, personaj principal şi eponim, pescar pasionat, întruchipează **omul obişnuit** ce năzuieşte în viaţă spre libertate, aspiraţie şi iluzie, idealuri simbolizate de marea care-l fascinează. El încearcă să-şi controleze destinul, să-l refacă. ***Gestul sinuciderii şi simbolul luminii*** din final sunt o încercare de împăcare a omului singur cu omenirea întreagă, o salvare prin cunoaşterea de sine, ca forţă purificatoare a spiritului, ca o primenire sufletească.

În parabola "Iona", Marin Sorescu adânceşte multitudinea simbolurilor prin ***ambiguitate, ironie şi limbaj aluziv***, confirmând afirmaţia lui **Eugen Simion**: "Când un poet scrie teatru, este aproape sigur că piesele lui sunt nişte metafore dezvoltate. Marin Sorescu face excepţie, piesele lui nu intră în categoria incertă a teatrului poetic, deşi, prin tensiunea ideilor şi traducerea unor atitudini umane în simboluri mari, nu sunt lipsite de lirism şi nici de dramatism. *Iona, Paracliserul* şi *Matca* sunt opere dramatice în sensul nou, pe care îl dau termenului scriitorii moderni de genul Beckett sau Ionesco: o căutare spirituală [...] Piesele lui Marin Sorescu sunt în fapt nişte parabole sub forma unor monologuri dramatice [...], în care spiritul nostru poate citi mai multe .lucruri. O tehnică a ambiguităţii foarte răspândită şi ea în teatrul modern, face ca faptele să poată fi interpretate în mai multe feluri."

IONA

- personaj de dramă -
- personaj de teatru postbelic -
- personaj dramatic -

"Iona"
de Marin Sorescu
(autor canonic)

"Iona", subintitulată de Marin Sorescu (1936-1996) "tragedie în patru tablouri", a fost publicată în 1968 în revista "Luceafărul" şi face parte, alături de **"Paracliserul" şi "Matca"**, dintr-o trilogie dramatică, intitulată sugestiv **"Setea muntelui de sare"**. Titlul trilogiei este o ***metaforă*** care sugerează ideea că **setea de adevăr, de cunoaştere şi de comunicare** este calea de care omul are nevoie pentru a ieşi din absurdul vieţii, din automatismul istovitor al existenţei, iar cele trei drame care o compun sunt **meditaţii-parabole**, realizate prin ***ironie artistică***.

Într-un interviu privind semnificaţia dramei, Marin Sorescu a declarat: "Îmi vine pe limbă să spun că Iona sunt eu... Cel care trăieşte în Ţara de Foc este tot Iona, omenirea întreagă este Iona, dacă-mi permite. Iona este omul în condiţia lui umană, în faţa vieţii şi în faţa morţii".

Iona este **personajul principal şi eponim** (care dă numele operei-*n.n.*) al dramei (omonime), pentru conturarea căruia Marin Sorescu foloseşte ***tehnica modernă a monologului dialogat*** sau ***solilocviului*** (monolog rostit în prezenţa sau absenţa altui personaj, de care se face abstracţie-*n.n.*). Iona ***se dedublează*** pe tot parcursul piesei, dialogând cu sine însuşi pentru a pune în valoare numeroase idei despre existenţa şi destinul uman, prin exprimarea propriilor reflecţii, opinii sau

concepţii. Însuşi dramaturgul precizează, în deschiderea piesei, această modalitate artistică, menţionând: "Ca orice om foarte singur, Iona vorbeşte tare cu sine însuşi, îşi pune întrebări şi răspunde, se comportă ca şi când în scenă ar fi două personaje. Se dedublează şi se «strânge», după cerinţele vieţii sale interioare şi trebuinţele scenice." Formula literară a solilocviului împletită cu influenţa biblică în conturarea personajului şi cu tematica filozofică, atribuie dramei calitatea de **text aflat la graniţă**, înscris în ***neomodernismul literar***.

Eroul lui Marin Sorescu are la origine cunoscutul **personaj biblic Iona**, fiul lui Amitai, care fusese însărcinat în taină să propovăduiască, în cetatea Ninive, cuvântul Domnului, întrucât păcatele omenirii ajunseseră până la cer. După ce acceptă misiunea, Iona se răzgândeşte şi, din poruncă divină, este înghiţit de un monstru marin unde, după trei zile şi trei nopţi petrecute în pocăinţă, "Domnul a poruncit peştelui şi peştele a vărsat pe Iona pe uscat".

Iona din piesă se deosebeşte de personajul biblic prin faptul că acesta din urmă este înghiţit de chit ca pedeapsă, pentru că voia să fugă de o misiune, pe când eroul lui Sorescu, deşi nu săvârşise niciun păcat, se află încă de la început "în gura peştelui" şi nici nu are posibilitatea eliberării în fapt.

O primă definire a lui Iona ar putea fi dată de ***titlu***, interpretarea cuvântului format din particula "io" (domnul, stăpânul) şi "na", cu sensul familiar al lui "ia", motivând, eventual, numele personajului.

Iona este un **personaj neomodernist**, care exprimă strigătul tragic al individului **însingurat**, neputinţa eroului de a se regăsi, de a înainta pe calea libertăţii şi de a-şi asuma propriul destin, raportul dintre individ şi societate, dintre libertate şi necesitate, dintre sens şi nonsens, ca problematică filozofică existenţială. În cele **patru tablouri** ale dramei, Iona apare într-o triplă ipostază: **pescar, călător şi auditoriu.**

Iona este un **pescar ghinionist**, care, deşi îşi doreşte să prindă peştele cel mare, prinde numai "fâţe", iar atunci când vede "că e lată rău", îşi ia cu el un acvariu ca să pescuiască peştii

care "au mai fost prinşi o dată". ***Interpretarea alegorică*** s-ar putea referi la omul obişnuit care-şi doreşte izbânzi în viaţă, dar are parte doar de mici banalităţi, de bucurii cotidiene, de "fâţe", pe care le multiplică pentru a-şi alina insatisfacţiile. **Drama lui Iona** constă în neputinţa de a izbuti în viaţă, din care cauză se simte **un ratat, un damnat** şi încearcă, strigându-se, să se regăsească, **să se identifice pe sine însuşi**, cugetând, ***prin solilocviu***, asupra relaţiei între viaţa efemeră şi moartea veşnică.

Protagonistul este **fascinat** de apa mării (ce ar putea semnifica viaţa) "plină de nade, tot felul de nade frumos colorate", care pot fi **capcanele sau tentaţiile vieţii**, atrăgătoare, fermecătoare, dar periculoase pentru existenţa umană. Visul oricărui om este să înghită una, pe cea mai mare, dar pentru Iona totul rămâne la nivel de **speranţă**, pentru că "ni s-a terminat apa".

În finalul tabloului I, Iona este înghiţit de un peşte uriaş, cu care încearcă să se lupte, strigând după ajutor: "Eh, de-ar fi măcar ecoul!", sugerând **pornirea personajului într-o aventură a cunoaşterii, într-o călătorie iniţiatică de regăsire a sinelui.**

În interiorul Peştelui I, Iona **vorbeşte mult**, ***logosul, comunicarea fiind expresia supravieţuirii***, "şi-am lăsat vorbă în amintirea mea" ca "universul întreg să fie dat lumii de pomană". ***Monologul dialogat*** reliefează ***drama*** protagonistului, ***accentele filozofice*** definind **profunzime de gândire** prin exprimarea unor ***idei existenţiale*** -"de ce trebuie să se culce toţi oamenii la sfârşitul vieţii"- ori ***cugetări cu nuanţă sentenţioasă:*** "de ce oamenii îşi pierd timpul cu lucruri ce nu le folosesc după moarte?".

Ca orice om, Iona doreşte să se simtă **liber**, iar găsirea unui cuţit în burta peştelui îl determină să mediteze asupra lipsei de vigilenţă a chitului şi consideră că "ar trebui să se pună un grătar la intrarea în orice suflet". De aici, reiese, ***indirect***, ideea că omul trebuie să procedeze la o selecţie lucidă a întâmplărilor, evenimentelor sau faptelor importante pentru el în viaţă. Cu o



înţelegere superioară dată de experienţă, eroul exprimă un şantaj sentimental ("dacă mă sinucid?") cu **jovialitate şi comprehensiune** (putere de pătrundere în esenţa lucrurilor-*n.n.*) pentru imprudenţa chitului, care e tânăr, "fără experienţă", cuţitul sugerând o variantă, o cale de ieşire din această situaţie-limită şi anormală: "sunt primul pescar pescuit de el".

Visător şi dornic de a lăsa ceva în urma lui, Iona se simte ispitit să construiască "o bancă de lemn în mijlocul mării", pe care să se odihnească "pescăruşii mai laşi" şi vântul, "construcţia grandioasă", comparabilă cu ***"un lăcaş de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului".***

Peştele I este înghiţit de Peştele II şi Iona se află într-o situaţie fără ieşire, cele două burţi ale monştrilor marini constituind un dublu obstacol în calea libertăţii de exprimare şi acţiune. Ideile asupra cărora meditează Iona în acest tablou se referă la viaţă, la **condiţia omului în lume**, la **ciclicitatea existenţială a vieţii cu moartea**. Oamenii sunt copleşiţi de problemele vieţii şi-şi uită "fraţii", pierd din vedere faptul că sunt semeni, supuşi aceleiaşi condiţii de muritori, "neglijezi azi, neglijezi mâine, ajungi să nu-ţi mai vezi fratele" şi ignoră sentimente profunde, relaţiile fireşti cu cei apropiaţi etc.

Dornic de comunicare, Iona vorbeşte cu Pescarul I şi Pescarul II, dorind să înţeleagă de ce suportă condiţia umilă la care sunt supuşi, considerând obligaţie căratul bârnelor, dar nu primeşte niciun răspuns.

Singur cu propria conştiinţă, gândind ("stăteam gânduri întregi") şi acţionând **solitar** în lumea înconjurătoare, adresează o scrisoare mamei sale, pentru că "în viaţa lumii" există "o clipă când toţi oamenii se gândesc la mama lor. Deşi i "s-a întâmplat o mare nenorocire", Iona **iubeşte** viaţa cu jovialitate şi tristeţe, **ideea repetabilităţii existenţiale** a omului fiind sugerată prin rugămintea adresată mamei: "Tu nu te speria numai din atâta şi naşte-mă mereu", deoarece "ne scapă mereu ceva în viaţă", totdeauna esenţialul. ***Replicile se succed cu vioiciune şi amărăciune*** în acelaşi timp, cu ***tonuri grave sau ironice***.

Avid de libertate, Iona taie burţile peştilor până ajunge în gura "ultimului peşte spintecat", văzându-se la început numai "barba lui lungă şi ascuţită [...] care fâlfâie afară". Cu toate acestea, **nu este fericit**, pentru că "fericirea nu vine niciodată atunci când trebuie". **Singur** în pustietatea imensă, dar **dornic de comunicare** şi **de a se face auzit**, Iona îşi strigă semenii: "Hei, oameni buni!". Apar cei doi pescari care au în spinare bârnele şi Iona se întreabă de ce întâlneşte mereu "aceeaşi oameni", sugerând **limita omenirii captive în lumea îngustată** "până într-atâta?". Orizontul lui Iona se reduce la o burtă de peşte, după care se zăreşte "alt orizont", care este "o burtă de peşte uriaş", apoi "un şir nesfârşit de burţi", ilustrând similitudinea perspectivelor limitate ale oamenilor presaţi de împrejurările vieţii.

Iona încearcă să-şi "prezică trecutul", **amintirile sunt departe, înceţoşate** sugerând părinţii, casa şi poveştile copilăriei, şcoala şi **încearcă să-şi identifice propria viaţă**, pe care o vede "frumoasă şi minunată şi nenorocită şi caraghioasă, formată de ani, pe care am trăit-o eu?". Datorită rememorării principalelor repere ale vieţii, Iona se regăseşte pe sine, îşi aminteşte numele -"Eu sunt Iona"- simbolizând momentul de iluminare spirituală împlinită, ca o consecinţă a călătoriei iniţiatice. Ca urmare, el constată că **viaţa de până acum a greşit drumul**, "totul e invers", dar nu renunţă, "plec din nou".

Soluţia de ieşire pe care o găseşte Iona este aceea a spintecării propriei burţi cu un gest rutinat, după ce tăiase un şir nesfârşit de burţi ale peştilor care se înghiţiseră unii pe alţii şi care ar semnifica **evadare din propria carceră, eliberarea din propriul destin, din propria captivitate**.

Finalul dramei este o replică ce sugerează încrederea pe care i-o dă **regăsirea sinelui**, pentru că "e greu să fii singur", simbolizând un nou început: *"Răzbim noi cumva la lumină"*. Acest ultim gest al lui Iona, de a-şi spinteca propriul abdomen, poate fi un **gest reflex sau o sinucidere**, o părăsire voită a lumii înconjurătoare şi o retragere în sine însuşi, aceasta fiind unica salvare.

Metafora peştelui este viziunea centrală a piesei: în pântecele chitului, Iona se descoperă pe sine, ca ins captiv şi rătăcit într-un labirint existenţial, în care omul este vânat şi vânător, condamnat la eterna condiţie de prizonier (al vieţii, al societăţii, al familiei, al propriului caracter, a propriei mentalităţi etc.). Iona este constrâns la exil în spaţiul **singurătăţii absolute** şi caută mereu **comunicarea cu ceilalţi,** fiind preocupat de **solidaritatea umană, de regăsirea sinelui** în setea sa pentru libertatea de exprimare şi de acţiune.

Gestul sinuciderii şi simbolul luminii din final sunt o încercare de **împăcare a omului singur cu omenirea întreagă, o salvare prin cunoaşterea de sine, ca forţă purificatoare a spiritului, ca o primenire sufletească.**

Criticul literar, Nicolae Manolescu, în articolul intitulat sugestiv "Triumful lui Iona", interpretează ***gestul personajului***, din ***finalul piesei***, ca pe o salvare de sine, ca pe un alt început: "Gestul final al eroului nu e o sinucidere (fiindcă el nu se dă bătut: întoarcerea cuţitului împotrivă-şi trebuie interpretată simbolic!), ci o salvare. Singura salvare - care înseamnă că lupta continuă şi după ce condiţia tragică a fost asumată. Sinucidere ar fi fost asumarea eşecului. Cum să nu se vadă cât de imensă, de copleşitoare, ca o iluminare născută din miezul fiinţei, este bucuria cu care Iona îşi spune cele din urmă cuvinte de încurajare, înainte de a înfrunta, încă o dată, destinul?. *"Gata, Iona? (Îşi spintecă burta). Răzbim noi cumva la lumină"*. Adevărata măreţie a lui Iona este de a fi luat cunoştinţă de sine, de forţa sa: de aici înainte, el va putea fi ucis, dar nu înfrânt".

"CAII LA FEREASTRĂ"

de Matei Vişniec

- perioada postbelică -

- piesă postmodernă -

- teatru absurd -

(după 1990)

Matei Vişniec s-a născut la **29 ianuarie 1956** la Rădăuţi. A urmat cursurile Facultăţii de Filozofie şi Istorie din cadrul Universităţii Bucureşti, pe care a absolvit-o în anul 1980. Debutează ca poet şi dramaturg încă din timpul studenţiei, publicând poezii în revista "Luceafărul" (1972) şi scurte piese de teatru în almanahuri şi reviste studenţeşti. Debutul editorial a fost ca poet, cu volumul de poezii "La noapte va ninge" (1980), pentru care a primit Premiul pentru debut în poezie al Editurii Albatros. În 1984 primeşte Premiul Uniunii Scriitorilor pentru cea mai bună carte de poezie a anului, acordat pentru volumul "Înţeleptul la ora de ceai".

În septembrie 1987 se stabileşte la Paris, unde începe studii pentru susţinerea doctoratului şi din **1992** scrie piese de teatru în limba franceză. Este recunoscut ca un dramaturg important al epocii contemporane, piesele sale de teatru fiind reprezentate pe marile scene din Europe şi America.

Piesele lui **Matei Vişniec (n. 29 ianuarie 1956)** au vizibile similitudini cu teatrul absurd creat de Eugen Ionescu sau Samuel Beckett. Unele creaţii sunt parabole, dar altele, ca nişte jocuri ale imaginaţiei, pun în mişcare personaje energice, care fac mereu câte ceva important, fără să existe însă un subiect sau o acţiune anume. Alex. Ştefănescu, într-un articol publicat în

revista "România literară", consideră că lumea ilustrată de piesele lui Vişniec se constituie într-o adevărată "comedie a îndeletnicirilor omeneşti şi îndeosebi a comunicării".

În piesa într-un act "Caii la fereastră", Matei Vişniec aduce în atenţie tema războiului care distruge omul atât din punct de vedere psihic, cât şi fizic, nejustificat şi nemotivat. Războiul nu selectează victimele, el ucide fără să aleagă: "nu sunt identificaţi drepţii sau nedrepţii, ci doar oameni care pier dintr-un motiv ignorat" (Valentin Silvestru).

Personajele au **nume generice**: Mesagerul, Mama, Fiul, Fiica, Tatăl, Soţia, Soţul. Deoarece eroii nu sunt personalizaţi, nu au o identitate caracterială, autorul precizează într-o notă că cele trei personaje feminine (Mama, Fiica, Soţia) pot fi interpretate de aceeaşi actriţă, iar cele masculine (Fiul, Tatăl, Soţul) de un singur actor. Personajele sunt aşadar numai **simboluri** care întruchipează Femeia şi Bărbatul.

(Construcţia subiectului)

<u>În prima parte a piesei</u> scena este în întuneric, un spot de lumină urmăreşte intrarea în scenă a Mesagerului, care bate toba anunţând evenimentele istorice ale anului 1699: ca urmare a încheierii păcii de la Carlowitz, mai multe teritorii au revenit ţărilor învingătoare în război.

După plecarea Mesagerului, scena se luminează, decorul compunând interiorul unei camere sărăcăcioase, în care fotoliul şi valiza jerpelite, precum şi robinetul care curge continuu emană o atmosferă deprimantă. Această secvenţă a piesei se derulează în spaţiul domestic, dialogul este incoerent, replicile sunt adesea clişee de limbaj şi de gândire, sugerând astfel imposibilitatea de comunicare a oamenilor, precum şi incapacitatea lor de a înţelege evenimente, fenomene profunde care determină existenţa umană. Mama se zbate într-o vizibilă neputinţă de a intui esenţa războiului, care nu este altceva decât iminenţa morţii băiatului ei. Ea îşi pregăteşte fiul care urmează să plece pe front mai ales cu sfaturi banale, inutile, adesea absurde. Poveţele materne constituie o adevărată comedie prin

zădărnicia lor, replicile Mamei, rostite pe un *ton sentențios și patetic*, referindu-se fie la banalul casnic - "Nasturii nu trebuie cusuți prea strâns. [...] Zahărul nu trebuie ținut niciodată în pungi de hârtie" -, fie sfaturi materne etice - "Ai grijă să nu faci firimituri. [...] Nu arăta cu degetul în sus, nu lovi cu pumnul în masă..." - fie referiri absurde de genul "Parcă am auzit căzând nişte firimituri. [...] Este apă fiartă în frigider. [...] Bocancii nu trebuie lăsați murdari peste noapte că altfel îți cad în cap". Fiul, îmbrăcat în uniformă militară, stă la fereastră şi priveşte fascinat "un cal roşu cu o pată neagră". El receptează absent sfaturile Mamei, fiind din ce în ce mai mult obsedat de calul misterios care "dă târcoale prin fața ferestrei", de parcă ar aştepta o trăsură, uitându-se țintă spre Fiu: "Oare cine se uită la mine mă vede?". Pe măsură ce momentul plecării Fiului la război se apropie, Mama devine mai agitată, replicile ei apropiindu-se de structura unei ***tirade***, accelerând ritmul, vorbind din ce în ce mai tare, intrând parcă "într-o transă verbală". Mama îi oferă Fiului o cascadă de sfaturi incoerente şi bizare, între care ideea că apa este un mediu periculos, sfârşind cu povața să se ferească de cai şi să nu se gândească la calul roşu cu pata neagră. Constată panicată că Fiul a uitat să-şi pună bocancii şi îi aruncă unul câte unul pe fereastră.

Mesagerul intră cu un buchet de garoafe şi cu bocancii atârnați de gât, prezentându-se concis: "Sunt omu' cu calu'". El este vesel şi jovial, fiind convins că ştie totdeauna cum să comunice veştile tragice, având tact şi finețe, de aceea "Au fost economisite, dacă mă pot exprima aşa, mii de lacrimi...". Garoafele, ca simbol al consolării familiei pentru tragedia războiului, o deprimă pe Mamă, de aceea Mesagerul pune florile într-o valiză "deja ticsită de garoafe", după care "închide valiza - clap! clap!". Acest gest este prezent în toate cele trei secvențe ale piesei, ca un ***laitmotiv*** ce ar putea semnifica faptul că războiul provoacă numeroase victime şi multă suferință. Vestea că Fiul a murit în război o aruncă pe Mamă în culmea disperării şi doreşte să afle amănunte dacă a murit ca un viteaz în focul

luptei. Piesa este însă o pledoarie despre **antieroism,** aşa cum însuşi Vişniec a mărturisit în caietul-program al spectacolului. Aşadar, Fiul nu este un erou, el nu se bătuse "ca un leu", ba mai mult, nici nu ştia să mânuiască o armă. Mesagerul afirmă că ceea ce ştiuse cel mai bine să facă Fiul fusese "să stea în poziţia de drepţi", pentru el un prilej de odihnă, de viaţă relaxată. La robinet curge "apă neagră", pe care Mama o ascultă ca să se liniştească. Printr-un ***monolog***, Mama *rememorează* copilăria Fiului, "un copil ciudat şi exemplar", apoi îşi aminteşte cât de apropiaţi se simţeau ei când ascultau cum curge apa la robinet: "Fiul meu ştia cum să dea drumul la apă, în funcţie de starea noastră sufletească... Dacă eram obosiţi, lăsam numai mici picături să se prelingă din ţeavă... Cu cât eram mai obosiţi cu atât picăturile curgeau mai rar...".

Înainte de a muri, Fiul spusese numai "au", iar Mama presupune că l-a sfârtecat "vreun obuz rătăcit". Mesagerul neagă, mai ales că era în timp de pace şi îi relatează că Fiul murise lovit "simplu, scurt, cu piciorul" de calul roşu "într-o însorită dimineaţă de duminică". În urma lui lăsase numai "cinci pachete de biscuiţi" cazoni şi nu avea mormânt, deoarece nu rămăsese niciun cadavru. Fiul fusese o fire blândă "ca o adiere de vânt" şi pur şi simplu dispăruse din Univers.

A doua parte a piesei este anunţată de Mesager care, luminat de un spot, bate toba anunţând evenimentele istorice ale anului 1745: ca urmare a încheierii păcii de la Breslau, mai multe teritorii au revenit ţărilor învingătoare în război.

Dramaturgul precizează că personajul feminin devine acum Fiica, iar personajul Fiul devine Tatăl. Acesta din urmă, aflat într-un cărucior cu rotile, este foarte agitat şi iritat, dorind să afle cine fusese la ei şi de ce trântise uşa la plecare. Fiica încearcă să-l liniştească, explicându-i că nu-l poate scoate la plimbare pentru că plouă şi "rugineşte căruţul". Pentru Tatăl, Fiica are de data aceasta identitate, o cheamă Isabel, iar ***dialogul*** dintre cele două personaje conţine **replici scurte,** majoritatea fiind alcătuite din **enunţuri interogative şi exclamative,** în care

se manifestă ***absurdul*** discuţiei. Tatăl remarcase faptul că limba mică (orară) de la ceas este vizibil subţiată de minutar, semn că timpul pentru el nu mai are aceleaşi dimensiuni, se reduce considerabil. Amintindu-şi de război, Tatăl se întristează că valorile se degradează, că meritele importante şi apreciate cândva, lucrurile câştigate cu efort şi sacrificiu deveniseră banale şi nesemnificative pentru oameni: "Ştii tu cât de greu se primea pe vremea aceea crucea cu patru colţuri? Astăzi toată lumea primeşte crucea cu două colţuri. [...] Ştii tu cât de greu se primea pe vremea aceea crucea cu trei colţuri? Azi toată lumea primeşte crucea cu trei colţuri. [...] Ştii tu cât de greu se primea pe vremea aceea crucea cu patru colţuri? La Trapezunt n-au scăpat decât vreo zece oameni şi numai unul a primit crucea cu patru colţuri. Astăzi toată lumea primeşte crucea cu două colţuri." Motivul apei revine, ca metaforă pentru viaţă. Tatăl scăpase din război înotând o noapte întreagă "printre cadavre umflate şi buhăite". Omul trebuie să înveţe să se menţină la suprafaţă şi să nu-i fie frică de apă: "Pentru un înotător cel mai grav lucru e să-i fie frică de apa adâncă". Pentru a putea învinge în viaţă trebuie "să bei toată apa în care urmează să înoţi". Numai parcurgând toate etapele existenţei şi trecând cu pricepere peste piedici poţi deveni un om adevărat, un învingător: "Numai aşa ajungi un bun înotător".

Soseşte Mesagerul care, pe lângă buchetul de garoafe, duce un fotoliu rulant deformat, de parcă ar fi trecut peste el un buldozer. El este un om cumsecade şi foarte tonic, venit cu vestea bună că Tatăl era un adevărat erou pentru faptul că scăpase cu viaţă din război. Mesagerul are şi o veste proastă, aceea că fiind unicul supravieţuitor, Tatăl înnebunise de singurătate. Nenorocirea însă era că îl urmărise calul "cu ferocitate, zi de zi, noapte de noapte" şi, ca urmare, Tatăl avea nevoie acum de acest "fotoliu pe rotile", pe care i-l dăruia regimentul, ca să se odihnească în el "până la sfârşit...".

Fluxul memoriei se canalizează în acest tablou către amintirile pe care Fiica le are despre Tatăl său, care fusese "un

om bun" şi necomunicativ, un om foarte singuratic: "Era atât de singur încât e de mirare că a putut să aibă copii...".

Brusc, pe ţeavă începe să curgă un jet de apă neagră, iar de afară se aud urale şi muzică militară, semn că se întorc soldaţii eliberatori. Textul este aluziv, exprimând laşitatea oamenilor care dau năvală numai la victorie şi la asumarea unor merite false, pentru că, în situaţii limită, sunt mai mulţi oameni la împărţirea avantajelor decât participaseră concret la bătălie: "Uneori se întorc mai mulţi decât au plecat... Numai că, din cauza înghesuielii nu se observă nimic".

Ultima parte a piesei este marcată tot de apariţia Mesagerului luminat de un spot, care bate toba anunţând evenimentele istorice ale anului 1815, când mai multe teritorii au revenit ţărilor învingătoare în război. În rolul personajului feminin este Soţia, iar personajul masculin este aici Soţul, care este particularizat prin nume (Hans). Se aude curgând duşul la baie, iar soţia aşază masa. Soţul iese din baie şi, frecându-se puternic cu un prosop cazon, vrea cămaşa militară şi îl citează pe colonel, susţinând ideea că omul trebuie să fie îmbrăcat corect pentru a putea aspira la victorie: "Şi cine nu se gândeşte la victorie e un şarpe şi un broscoi râios şi patria până la urmă îi striveşte!". Din când în când se aude uşa de la intrare trântită puternic, ceea ce amplifică iritarea crescândă a Soţului. Tot ca un ***laitmotiv***, ca şi zgomotul făcut de poarta care se trânteşte inexplicabil, este şi permanenta citare a colonelului, pe care-l chema tot Hans. Prin acest pretext, se sugerează norme etice, sentinţe referitoare la viaţa oamenilor. Astfel, ordinea trebuie respectată pentru a ajunge la victorie, curăţenia pe dinafară şi pe dinăuntru, pentru că numai astfel viaţa noastră poate "să fie lună". Concepţia despre război este idealizată: "Războiul purifică popoarele. Purifică sufletul! Sângele! În sfârşit se alege sămânţa!... Aia bună... Aia care are dreptul să rămână... să fie... să rămână... să fie... Aşa zice şi colonelul nostru...". Soţul cere, pe rând, toate obiectele din casă, toate paharele, toate sticlele goale, toată argintăria, supiera, sfeşnicele, scaunele,

tomberonul şi coşul de rufe murdare, pe care le împarte în două tabere inamice de obiecte şi, treptat, camera devine un câmp de luptă în miniatură. Soţul imaginând atacul final. Soţia este puternic impresionată că fiul cel mare al doamnei Hilda a murit în război şi comentează suferinţa mamei îndurerate. Soţul organizează obiectele şi încearcă să găsească şi să învingă duşmanul "scârbos şi puhav, înveninat şi înfricoşat" care se ascunsese de frică.

Când uşa se trânteşte din nou cu putere, Soţul se repede pe trepte, "nebun de furie" şi ameninţător: "Am să-i omor! Am să-i omor! Am să-i omor pe toţi!".

Urmează o pauză tensionată pentru Soţia intrigată de absenţa prelungită a soţului. Apare brusc o mână cu un buchet de flori şi îşi face apariţia Mesagerul. În cealaltă mână el ţine capătul unei funii, pe care o trage după el. Soţia află că Soţul murise şi se teme ca nu cumva să fi fost ucis de un cal şi în timp de pace. Mesagerul îi relatează că el a murit tocmai când se pornise atacul final, "atacul victoriei". Aflându-se în primele rânduri, alerga cu drapelul fluturând şi tot regimentul se luase după el. Deodată, Hans se împiedicase şi căzuse, dar mulţimea nu mai putuse fi oprită, el fiind strivit chiar de tovarăşii de arme: "Şi ai lui l-au călcat în picioare". Soţul nu mai putuse fi ridicat de jos, pentru că nu mai rămăsese nimic din el: "Ce-a rămas din el e pe tălpile celor care l-au călcat". De aceea, Mesagerul adusese bocancii tuturor soldaţilor care călcaseră peste el - "Bocancii celor care l-au călcat" -, în total "zece mii de bocanci". Mesagerul trage funia de care sunt agăţaţi, din loc în loc, bocancii desperecheaţi şi introduce în scenă un morman de bocanci, care constituie mormântul Soţului: "Mormântul lui e acolo, pe tălpile bocancilor". Mesagerul o consolează pe Soţie, o mângâie cu tandreţe şi-i spune că şi el se numeşte tot Hans. Din tavan coboară încet o cantitate mare de bocanci suspendaţi, care îi îngroapă puţin câte puţin pe Soţie şi pe Mesager.

(Semnificaţii)

Fiind o piesă într-un act, "Caii la fereastră" de Matei Vişniec nu este structurată în tablouri, acte şi scene, dar se pot determina cu destulă uşurinţă ***trei secvenţe dramatice*** care au aceleaşi elemente compoziţionale: începutul fiecărei părţi este marcată prin prezenţa Mesagerului care anunţă câştigarea, de către ţările învingătoare, a unor teritorii ca pradă de război, precum şi buchetul de garoafe, ca un gest de consolare pentru pierderea suferită de familie şi totodată un element definitoriu, simbolic pentru natura morţii Bărbatului, care nu este provocată de arme sau împrejurări specifice războiului. Astfel, în prima parte, pe lângă garoafe, Mesagerul ţine de după gât o pereche de bocanci şi aduce vestea morţii Fiului, care nu apucase încă să primească bocancii. În secvenţa a doua Mesagerul aduce cu sine, pe lângă buchetul de flori, "un fotoliu rulant aplatizat parcă de un buldozer", simbolizând nebunia Tatălui, consecinţă dramatică a războiului. Partea a treia ar putea ilustra o concluzie a ideii de război tragic şi absurd, Mesagerul aducând în scenă zece mii de bocanci, toţi având pe tălpi semnul morţii.

Există în piesă şi alte simboluri absurde, motive sugestive ori detalii neverosimile care nu au neapărat un rol în înţelegerea sensurilor piesei, ci pot constitui pur şi simplu ***mărci ale tragicului sau ale comicului în teatrul absurd***. Astfel, **anunţul** Mesagerului care şi marchează compoziţional cele trei părţi ale piesei, **geamantanul plin cu garoafe**, care se închidea "clap! clap!", **apa neagră** de la robinet, ţeava defectă, **caii, fereastra**, lipsa de comunicare între două personaje aflate în relaţie motivată, **replicile** locvace la unele personaje (Soţul) sau, dimpotrivă, laconice la altele (Fiica) creează ***o atmosferă grotescă sau o altă lume în planul secundar al realităţii, repere specifice teatrului absurd***.

Titlul piesei "Caii la fereastră" se înscrie în simbolistica absurdă a piesei, caii ar putea semnifica elemente ale pericolului permanent care pândeşte omul, pe care nimeni nu-l bănuieşte şi de aceea nu se poate feri şi proteja. Cele două spaţii evidente în

piesă, spaţiul casnic şi spaţiul războiului, ar putea simboliza cele două stări ale existenţei umane, cel interior şi cel exterior. Legătura dintre cele două lumi se realizează prin intermediul ferestrei: "ferestrele reprezintă o posibilitate sigură de a lua legătura cu realitatea". Teama instinctivă a Fiului este sugerată la începutul piesei, când uimirea de a vedea, de la fereastră, "un cal roşu cu o pată neagră", viziune care devine obsedantă: "Calul s-a întors. Am impresia că dă târcoale prin faţa ferestrei. Se poate aşa ceva? [...] Calul e nebun, mă crezi? Se uită mereu în spate de parca ar aştepta o trăsură. [...] Calul s-a oprit şi se uită drept încoace. Oare trebuie să închidem fereastra?". Calul îl fascinează şi, deşi este conştient că poate fi un pericol, se simte irezistibil atras de acesta. Poate, într-o altă interpretare, calul sugerează destinul implacabil, care-l atrage pe om în mod misterios şi irezistibil, de aceea Mesagerul se recomandă aluziv: "Sunt omu' cu calu' ". Fiul murise "lovit simplu, scurt, cu piciorul" de calul cel roşu, de care el se apropiase, atras ca de un magnet, deşi fusese prevenit să stea departe de aceste animale.

Fascinaţia pentru cai este ilustrată şi în secvenţa a doua, fiind posibilă aceeaşi interpretare a unui pericol iminent, care ar putea fi războiul, destinul implacabil sau orice altă circumstanţă ameninţătoare ce pândeşte omul şi acesta nu poate sau nu ştie să se împotrivească. De aceea, probabil, Mesagerul o sfătuieşte pe Fiică: "Feriţi-vă, domnişoară, să mai priviţi caii. Nu mai sunt caii de altădată. Acum au devenit răzbunători şi lacomi. Rătăcesc peste tot şi pândesc pe sub uşi şi pe la ferestre". Fiica reacţionează temător, conştientizând limitele umane, neputinţa indivizilor de a se feri: "Ce trist! Oare chiar în momentul acesta suntem pândiţi?".

Limbajul artistic contribuie la desăvârşirea atmosferei de tragi-comedie absurdă, atât prin ***şablonizarea replicilor***, cât şi prin ***incoerenţa dialogului***. ***Automatismele de limbaj*** se manifestă mai ales în situaţii derizorii, replicile având un **ton sentenţios şi patetic**. Astfel, în prima parte a piesei, Mama rosteşte sfaturile către Fiu ca pe nişte revelaţii, ca pe adevărate

maxime şi sentinţe inedite: "Fularul trebuie să fie lung şi îngust... Numai aşa se poate înfăşura corespunzător în jurul gâtului... Gulerul trebuie să fie moale şi cald... Nu vorbi niciodată cu vântul în faţă. [...] Nu umbla desculţ pe ciment... Nu adormi cu gura deschisă...".

Dialogurile generează adesea un **comic absurd**, incoerenţa şi lipsa de comunicare dintre personajele aflate, adesea, într-o situaţie dramatică.

Matei Vişniec a fost atras de statutul de învins al omului, fiind interesat mai ales de mijloacele de supravieţuire a acestuia: "Am trăit într-o lume de învinşi şi am învăţat să descifrez angoasele acestora, stratagemele lor pentru a supravieţui, sufletul lor obosit. Am fost totdeauna mai fascinat de învinşi decât de învingători; [...] Universul pieselor mele se situează la frontiera dintre grotesc şi poezie, aceste două forţe care organizează întregul timp al existenţei noastre, de o manieră câteodată atât de discretă că îmbătrânim fără măcar să le observăm".

FORME ALE ISTORIEI ȘI CRITICII LITERARE

- studiu de caz -

Arta literaturii se defineşte, în principal prin trei domenii de specialitate, care complinesc studiul acesteia: ***teoria literaturii*** (structura compoziţională a operei), ***istoria literaturii*** (analiza operelor de din punct de vedere diacronic, precum şi a apartenenţei la curente sau mişcări de idei) şi ***critica literară*** (aprecierea valorii operei prin cercetarea reperelor artistice).

La Iaşi, în data **30 ianuarie 1840, Mihail Kogălniceanu (1817-1891)** înfiinţează prima revistă literară, care să se îndeletnicească doar "cu producţii româneşti, fie din orice parte a Daciei, numai să fie bune", cu scopul declarat ca "românii să aibă o limbă şi o literatură comună pentru toţi" şi a intitulat-o sugestiv **"Dacia literară"**. În programul revistei, ***"Introducție..."***, apare ***pentru prima oară***, în mod explicit, ***conceptul criticii obiective***, criteriu necesar în aprecierea operelor naţionale care trebuia "să fie bune": ***"Critica noastră va fi nepărtinitoare, vom critica cartea, iar nu persoana"***. Se poate afirma, aşadar, că "întemeietorul spiritului critic" este Mihail Kogălniceanu.

*

Născut în anul apariţiei primei reviste literare, **1840, Titu Maiorescu (1840-1917)** înfiinţează, tot la vârsta de 23 de ani, câţi avusese Kogălniceanu, Societatea **"Junimea"**, grupare culturală cu un rol decisiv în evoluţia literaturii române.

Opera critică a mentorului junimist militează pentru două domenii ale culturii române: **limba şi literatura.**

*În privinţa ***limbii române***, Titu Maiorescu este cel dintâi care, în studiul ***"Despre scrierea limbei române" (1866)***, stabileşte principalele reguli ortografice, adoptate şi oficializate în cele din urmă şi de Academia Română. În articolul ***"Neologismele" (1881)***, fundamentează principiul îmbogăţirii limbii prin împrumuturi din alte limbi: între un cuvânt românesc şi unul slavon, trebuie ales şi păstrat cel autohton; să fie preferate pentru adoptarea în vocabular cuvintele de origine latină; dacă nu există deloc în limba română un cuvânt, el poate fi împrumutat, dar numai din limbile romanice şi, de preferinţă, din limba franceză.

****Critica literară*** severă şi intransigentă pe care Titu Maiorescu a impus-o la ***"Junimea"*** şi ***"Convorbiri literare"*** a avut efecte incontestabile în evoluţia literaturii române, prin promovarea şi susţinerea veritabilelor talente scriitoriceşti, dar mai ales prin descoperirea elogioasă a marilor clasici: Mihai Eminescu, Ion Creangă, Ion Luca Caragiale şi Ioan Slavici. Rigurozitatea criticii are ca fundament valoarea literară a operei şi excluzând strict aprecierea că este una românească: "pentru noi patriotismul nu poate fi identic cu imperfecţiunea, şi o lucrare slabă nu merită laudă prin aceea că era românească".

● Un prim studiu intitulat "O cercetare critică asupra poeziei noastre de la 1867" dă ***definiţia poeziei*** (valabilă şi astăzi), stabilind principalele condiţii pe care aceasta trebuie să le îndeplinească: *"Poezia, ca toate artele, e chemată să exprime frumosul; în deosebire de ştiinţă, care se ocupă de adevăr. Cea dintâi şi cea mai mare diferenţă între adevăr şi frumos este că adevărul cuprinde numai idei, pe când frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă."*

Cele *două condiţii*, una *materială (forma)* şi alta *ideală (conţinutul)* se definesc astfel:

a) condiţiunea materială a poeziei: *"Prima condiţiune, dar o condiţiune materială sau mehanică pentru ca să existe o*

poezie în genere, fie epică, fie lirică, fie dramatică este ca să se deştepte prin cuvintele ei imagini sensibile în fantezia auditoriului şi tocmai prin aceasta poezia se deosebeşte de proză ca un gen aparte, cu propria sa raţiune de a fi".

b) condiţiunea ideală a poeziei: *"Ideea sau obiectul exprimat prin poezie e totdeauna un simţământ sau o pasiune şi niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ţine de tărâmul ştiinţific, fie în teorie, fie în aplicare practică. Prin urmare, iubirea, ura, tristeţea, bucuria, disperarea, mânia sunt obiecte poetice; învăţătura, preceptele morale, politica sunt obiecte ale ştiinţei şi niciodată ale artelor".*

● Articolul intitulat ***"Direcţia nouă în poezia şi proza română" (1872)*** se îndreaptă împotriva literaturii false, golite de conţinut, mimând fără discernământ cultura occidentală. Maiorescu susţine promovarea unei noi direcţii prin care să se manifeste simţământul natural, înţelegerea ideilor şi, totodată, "păstrarea şi chiar accentuarea elementului naţional". Criticul îi citează, ca pilde poetice, pe Vasile Alecsandri şi Mihai Eminescu, susţinând că "trebuie să înălţăm poporul nostru din toate puterile până la înţelegerea acelui grad şi a unei organizări politice potrivite cu el", fiindcă au fost preluate prea multe aspecte din viaţa statelor europene.

● În studiul ***"Comediile d-lui I.L.Caragiale"(1885)***, Maiorescu pledează pentru valoarea incontestabilă a operei marelui dramaturg, argumentând că piesele sunt inspirate din realitatea vremii şi aduc "pe scenă câteva tipuri din viaţa noastră socială de astăzi, cu deprinderile lor, cu expresiile lor [...] în situaţiile anume alese de autor [...] într-o adevărată caricatură a culturei moderne".

● În articolul ***"Poeţi şi critici" (1886)***, Maiorescu distinge ***subiectivismul şi individualitatea*** artistului, respingând ideea că niciun scriitor nu poate deveni critic literar şi invers, întrucât există o incompatibilitate între aceste două preocupări literare.

● În lucrarea ***"Eminescu şi poeziile lui"***, Titu Maiorescu **intuieşte geniul eminescian** îndată după apariţia a numai trei

poezii: “Venere şi Madonă”, “Epigonii” şi “Mortua est”. El apreciază bogăţia de idei şi forma artistică a poeziei eminesciene ca fiind sub semnul perfecţiunii, afirmând că “literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui”. Maiorescu dezvăluie cu satisfacţie apropierea versului eminescian de cel popular, remarcând în mod deosebit rima surprinzătoare prin noutate şi originalitate. Impresionat de “covârşitoarea inteligenţă căreia nimic din ce-şi întipărea vreodată nu-i scăpa”, Maiorescu vede în Eminescu “un om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturii europene”.

Titu Maiorescu scrie şi alte studii importante de critică literară despre **Andrei Mureşanu**, care, deşi a creat mai multe versuri, nu a publicat decât o singură poezie, “Deşteaptă-te, române!”, dar aceasta a “devenit populară şi a rămas cunoscută de toată lumea română”; despre **Octavian Goga**, al cărui volum de “Poezii” din 1905 îl propune pentru premiere la Academia Română; despre **Ioan Slavici**, ale cărui nuvele îi provoacă bucuria că “tânăra literatură română a fost în stare să dea bătrânei Europe prilejul unei emoţiuni estetice din chiar izvorul cel mai curat al vieţii sale populare”.

Literatura română îi datorează lui Maiorescu formarea şi operarea unui spirit critic şi estetic de mare valoare, cu care puţini se pot asemăna în vigoare, concizie şi claritate a exprimării, fără exagerări sau părtiniri, cu o intuiţie uimitoare a depistării talentelor veritabile şi infailibile. Rolul lui Titu Maiorescu în cultura română este subliniat şi de Nicolae Manolescu: “Maiorescu nu transmite cuvinte, ci Cuvântul, nu idei, ci Ideea [...]. El n-a făcut critică [...] în înţelesul nostru de astăzi: a creat critica”.

*

Eugen Lovinescu (1881-1943), discipol al lui Titu Maiorescu, înfiinţează revista şi cenaclul literar ***“Sburătorul”***, prin care fundamentează modernismul românesc şi conferă criticii literare autoritate sobră şi intransigentă, în linia predecesorului său: “Critica nu e posibilă decât odată cu

dezvoltarea sentimentului exercitării unei profesiuni, cu tot ce conţine ea ca obligaţie morală."

Criticul a debutat cu o atitudine antisămănătoristă şi antisimbolistă, iar ca adept fidel al spiritului maiorescian susţine dreptul tuturor claselor sociale de a fi reflectate în literatură, având în vedere mai ales reprezentarea burgheziei aflate în plin progres şi afirmare culturală.

Un prim obiectiv a fost promovarea tinerilor scriitori şi a unei tendinţe moderniste în literatură şi s-a realizat prin publicarea creaţiilor lui Ion Barbu, Camil Petrescu, Camil Baltazar, Ilarie Voronca, Anton Holban, George Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu etc.

Primele **lucrări doctrinare** păstrează ***rigorile criticii maioresciene***, dominate de scepticism -***"Paşi pe nisip"*** (1906) şi ***"Critice"*** (1910)-, dar principalele **opere de critică şi estetică** ale lui Eugen Lovinescu sunt ***"Istoria civilizaţiei române moderne"*** în trei volume - 1924-1925 şi ***"Istoria literaturii române contemporane"***, în cinci volume - 1926-1929. Un loc aparte îl ocupă **monografiile de scriitori** - ***"Grigore Alexandrescu. Viaţa şi opera lui"*** (1910), ***"Costache Negruzzi. Viaţa şi opera lui"***(1913), precum şi **studiul *"Titu Maiorescu"*** în două volume (1940).

Iniţiator al **curentului modernism,** Lovinescu fundamentează **teoria sincronismului** (formulată în *"Memorii"*), prin care pledează pentru dezvoltarea fondului spiritual în literatură la nivel european, proces cultural cunoscut şi sub numele de ***"europenizarea literaturii române"*** prin: tema citadină, romanul de analiză psihologică, evoluţia prozei de la subiectiv la obiectiv şi a poeziei de la epic la liric, intelectualizarea scriitorilor etc.

Eugen Lovinescu ***polemizează*** cu Nicolae Iorga şi Garabet Ibrăileanu, susţinători ai sămănătoriştilor şi poporaniştilor epocii, pledanţi pentru o literatură cu temă rurală care să reflecte simpatia exagerată pentru ţărani, în timp ce criticul obstina pentru modernizarea literaturii române prin

crearea prozei obiective, a prozei de analiză psihologică, precum şi conturarea personajului intelectual, mult mai interesant prin "speculaţiile intelectuale şi sentimentale, jocurile complexe de sentimente".

Apariţia romanului "Ion" de Liviu Rebreanu a însemnat o adevărată izbândă pentru literatura română, Eugen Lovinescu fiind de-a dreptul entuziasmat, întrucât această **proză obiectivă**, chiar dacă avea temă rurală şi personajele erau ţărani, a constituit **primul roman modern** înscriindu-se în direcţiile de ***sincronizare*** a literaturii române cu cea europeană.

În **"Istoria literaturii române moderne"**, Eugen Lovinescu acordă un capitol întreg prozatorului Liviu Rebreanu, considerat creatorul romanului românesc modern în literatura română datorită apariţiei primului roman obiectiv ("Ion") şi a primului roman de analiză psihologică ("Pădurea spânzuraţilor"). Sub titlul **"Creaţia obiectivă: L.Rebreanu: Ion"**, Lovinescu face o analiză critică primei opere cu adevărat obiective din literatura română, începând cu afirmaţia că apariţia romanului "Ion" ***"rezolvă o problemă şi curmă o controversă"***. Se stinge astfel polemica literară purtată cu tradiţionaliştii, problema care se rezolvă fiind ***obiectivarea prozei*** literare româneşti.

Lovinescu apreciază că romanul "Ion" este realizat după "formula marilor construcţii epice", organizat în jurul "unei figuri centrale, al unui erou frust şi voluntar, al lui Ion" şi ilustrează "viaţa socială a Ardealului" stratificată, de la "vagabond" până la administraţia ungară şi alegerile de deputaţi. Criticul ***compară*** personajul lui Rebreanu cu ţăranii lui Balzac şi Zola, spunând despre Ion că este *"expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligenţă ascuţită, o cazuistică strânsă, o viclenie procedurală şi, cu deosebire, o voinţă imensă"*. ***Comparaţia critică*** se îndreaptă în continuare către Molière, criticul român găsind o asemănare între cei doi scriitori în ceea ce priveşte dominarea personajelor de o singură mare pasiune: "În sufletul lui Ion există o luptă între

«glasul pământului» şi «glasul iubirii», dar forţele sunt inegale şi nu domină decât succesiv." O **analiză comparativă** face criticul între eroul lui Stendhal, Julien Sorel, şi Ion, în ceea ce priveşte procedeul folosit pentru atingerea scopului: amândoi se slujesc de femeie "ca de o treaptă necesară", ea fiind numai "un obiect de schimb în vederea stăpânirii bunurilor pământeşti". Exegetul caracterizează atent şi minuţios protagonistul lui Rebreanu, considerând că are un suflet "simplu, frust şi masiv", că iubeşte pământul "cu ferocitate", ajungând la elogiul că Ion este "poate mai mare ca natura".

În strădania de modernizare a prozei, Eugen Lovinescu susţine cu fermitate legea sincronismului prin urbanizarea tematicii, prin personajul intelectual sau locuitor al oraşului. Astfel, primeşte cu enormă satisfacţie creaţia obiectivă de analiză psihologică a Hortensiei Papadat-Bengescu în ciclul Hallipilor, pe care-l apreciază ca pe o "mare frescă a vieţii noastre orăşeneşti", constituind un prim pas spre o nouă literatură română

Clasificarea liricii în "poezie lirică", "poezie epică" (proza narativă), "poezia dramatică", a avut în vedere criterii conforme cu fiecare gen literar, iar în analizele din cele zece volume de "Critice", Lovinescu apreciază, de pildă, poezia lui Octavian Goga şi Ion Pillat, dar respinge ca "minoră" creaţia lui Şt.O.Iosif, precum şi pe aceea a lui Ion Minulescu, pe care o etichetează ca fiind lipsită de "profunzime şi viaţă interioară" , cu un vers "declamator, larg şi adesea gol".

Critica lui Eugen Lovinescu s-a situat într-un ***plan moral superior***, întrucât el a privit această activitate ca pe o ***veritabilă vocaţie***, în care trebuie să existe ***probitate profesională***, ***responsabilitate*** şi ***obiectivitate***, fără concesii de valoare sau favoruri emoţionale.

Opera fundamentală de critică a lui Eugen Lovinescu este ***"Istoria literaturii române contemporane"***, lucrare elaborată în patru volume, al cincilea, rezervat teatrului, a rămas nepublicat: "Evoluţia ideologiei literare" (1926), "Evoluţia criticii literare" (1926), "Evoluţia poeziei lirice" (1927), "Evoluţia poeziei epice" (1928).

În "Istoria literaturii române" (1991), criticul Ion Negoițescu analizează activitatea literară a lui Eugen Lovinescu, despre care al cărui spirit analitic afirmă: "În profunzimile ei, critica lui E.Lovinescu este însă opera unui artist, a cărui extraordinară conștiință estetică a fost dublată de o neobișnuită sensibilitate morală, ce l-a obligat să se justifice prin scrieri teoretice."

*

În perioada interbelică, de mare efervescență culturală, s-au ivit importanți critici, eseiști și istorici literari, între care **Tudor Vianu (1897-1964)**, pe care Eugen Lovinescu îl prețuia atât de mult încât îl considera un succesor. Tânărul a preferat însă o evoluție complexă, afirmându-se cu studii savante în diverse domenii ale culturii: estetică, filozofia culturii, istoria literaturii, arte plastice și chiar cinematografie. În zona literaturii, a elaborat lucrări despre poeți, pe care le-a grupat în volumul ***"Studii de literatură română" (1965)*** și în lucrarea ***"Istoria literaturii române moderne" (1944),*** scrisă în colaborare cu **Șerban Cioculescu** și **Vladimir Streinu**. Preocuparea evidentă pentru stilistică și analiza operelor din punct de vedere al limbajului artistic se manifestă cel mai pregnant în activitatea culturală a lui Tudor Vianu, prin publicarea volumelor: ***"Despre stil și artă literară" (1965), "Studii de stilistică" (1968).*** În capitolul introductiv din ***"Arta prozatorilor români" (1921),*** intitulat ***"Dubla intenție a limbajului și problema stilului"*** Tudor Vianu relevă funcțiile limbii, cea ***tranzitivă***, de transmitere a informației, când vorbitorul «comunică» și cealaltă, ***reflexivă***, când cel care vorbește se destăinuie, își dezvăluie intenții, atitudini, sentimente, adică «se comunică». Astfel, limbajul științific are funcție tranzitivă, iar cel poetic se caracterizează prin valoare reflexivă în cel mai înalt grad.

*

Şerban Cioculescu (1902-1988) se preocupă de analiza fenomenului literar imediat, în studiile: ***"Aspecte lirice contemporane" (1942)*** şi ***"Aspecte literare contemporane" (1972)***. A fost interesat de poezia lui Tudor Arghezi (***"Introducere în poezia lui Tudor Arghezi", 1946***), precum şi de monografia clasicului Caragiale (***"Viaţa lui I.L.Caragiale", 1940***). Ca particularitate a criticii, Cioculescu are în vedere numai criteriul estetic, pentru a evita confuzia de valori, această concepţie fiind folosită în apărarea înflăcărată a liricii argheziene, acuzată de "imoralitate" şi vulgaritate.

*

Pompiliu Constantinescu (1901-1946) a fost criticul care s-a distins prin spiritul "cel mai obiectiv şi mai imparţial" privind interpretarea operelor în cronicile literare apărute în diverse publicaţii şi adunate, postum, în cele şase volume de ***"Scrieri"***. Dominate de bună-credinţă şi fără niciun fel de părtinire, judecăţile critice apreciază câteva dintre talentele de la "Gândirea", deşi este un adversar declarat al gândirismului şi nu ezită să semnaleze carenţe ale operelor promovate de cenaclul "Sburătorul", din care făcea şi el parte. În studiul ***"Consideraţii asupra romanului românesc"***, criticul optează pentru romanul realist, fiind de părere că această specie este "o geometrie în spaţiul sufletului românesc, pe când poezia e o serie de proiecţii de suprafeţe concurent originale", iar romanul de analiză psihologică este considerat forma cea mai înaltă a evoluţiei literare, instrument de adâncire în "misterul eului uman".

*

Perpessicius(1891-1971), pseudonimul numelui adevărat, ***Dumitru Panaitescu***, a fost mai întâi un poet de mare sensibilitate, care a intelectualizat emoţia în volumele de versuri ***"Scut şi targă"*** (1926) şi ***"Itinerar sentimental"*** (1931). Sensul cuvântului "perpessicius" este "cel obişnuit cu suferinţa", ceea ce-l defineşte ca suflet delicat, "bolnav de urbanitate" şi cu certă vocaţie lirică. În ipostaza de critic, Perpessicius a publicat cronici în diverse periodice, pe care le-a adunat în cinci volume

de *"Menţiuni critice"* (1928-1946), iar studiile lui sunt elaborate într-un stil livresc, el însuşi fiind un "fin şi universal erudit". "Nimeni nu ne-a dat o interpretare mai atrăgătoare" despre lirica lui Lucian Blaga, iar "arta critică a lui Perpessicius cucereşte deopotrivă prin împletirea spiritului umanist - aluzii experte la miturile greco-romane - cu trimiteri de familiar la literele moderne de peste hotare" (I.Negoiţescu). Ceea ce-i aduce lui Perpessicius un merit cu totul aparte între criticii români este calitatea de editor al operei eminesciene.

*

Vladimir Streinu (1902-1970) a fost coleg de facultate cu Şerban Cioculescu şi Pompiliu Constantinesçu şi a promovat, în perioada interbelică, judecata estetică pentru creaţiile literare. Respinge cu fermitate confuzia de valori, considerând ca singur criteriu de cunoaştere, raţiunea. Studiile critice au fost adunate în ***"Pagini de critică literară"*** şi se referă mai ales la literatura apărută în perioada 1930-1946, cu predilecţie la poeţi, iar observaţia lui, de mare fineţe, se axează pe o anumită creaţie şi mai puţin pe întreaga operă a autorului. În ***"Clasicii noştri"*** (1943) acordă pagini importante unor scriitori de valoare ai literaturii române, între care: Odobescu, Maiorescu, Eminescu, Creangă şi Coşbuc.

*

George Călinescu (1899-1965) este o **personalitate plurivalentă a culturii române, de formaţie enciclopedică, tipul scriitorului total: critic şi istoric literar, eseist şi estetician, prozator şi poet, dramaturg şi publicist.**

Debutează cu versuri la "Universul literar" şi "Sburătorul", fiind foarte apreciat de Eugen Lovinescu, care afirma: "Domnul Călinescu este mintea cea mai ascuţită a generaţiei de astăzi. Am credinţa că mă va continua în critica literară", fapt pe care, în anul 1928, Călinescu însuşi îl va confirma: "S-a isprăvit – e de neînlăturat – sunt critic".

Conştient de propria-i valoare, G.Călinescu se înscrie singur în nemurire:

"Nu voi pieri de tot, prin ce am scris şi am cântat
Îmi va rămâne chipul sculptat într-un bazalt".

Cea mai importantă scriere a lui George Călinescu este **"Istoria literaturii române de la origini până în prezent",** lucrare monumentală, unică în peisajul literaturii române şi concepută iniţial în două volume, devine, aşa cum afirmă Călinescu, "un singur volum compact ca o enciclopedie", având peste o mie de pagini. La **15 aprilie 1941** George Călinescu anunţă finalizarea volumului, a cărui tipărire are loc în luna **iulie**, când, impresionat de valoarea lucrării, Al. Rosetti îi scrie autorului: "Am volumul d-tale pe masă! [...] Recitesc acum ici şi colo pasaje care mă încântă. Dar, de abia acum, realizez că eşti un monstru (în sens etimologic!). Atâtea pagini! Atâta muncă! Clipe, zile, ore, ani! Ce forţă! Ce facultate! Ce uşurinţă de a scrie! Şi nicăieri oboseală, nici plictis... Dar ce fel de om eşti D-ta?" Lucrarea a fost întâmpinată cu entuziasm de toţi literaţii epocii şi a rămas un studiu de referinţă şi o autoritate critică de necontestat şi în zilele noastre. Realizată cu o exigenţă meticuloasă, lucrarea începe cu un capitol despre formarea limbii române şi valorile expresive ale limbajului, continuă cu primele cărţi bisericeşti traduse, urmând cronicarii moldoveni şi munteni, preromanticii, până la scriitorii tineri din perioada apariţiei lucrării: Mircea Eliade, A.Holban, Ion Vinea, Ion Barbu etc. Călinescu a reuşit să sintetizeze cartea într-un eclatant ***Compendiu***, publicat în **1945**. "Opera, unică nu numai la noi, dar şi în lume, n-a fost scutită [...] de atacuri furibunde, de proteste violente, de acuzaţii vehemente, ecourile dăinuind până astăzi [...] operă de geniu, care nu apare decât o dată pe secol şi poate că o singură dată într-o cultură". (Al.Piru)

Primul studiu care a atras atenţia a fost ***"Viaţa lui Mihai Eminescu" (1932)***, urmat de ***"Opera lui M.Eminescu" (1936)***

şi "Viaţa lui Ion Creangă" (1938). Dar meritul incontestabil al criticului constă în strădania de a scoate la iveală ***creaţii eminesciene necunoscute, inedite***, pe care le-a strâns într-o carte de ***"Poezii postume"***. A realizat monografii în care uimesc detaliile biografice, amploarea şi fineţea analizei operelor, fiind adevărate modele ale genului: ***"Nicolae Filimon" (1959)***, ***"Gr.Alexandrescu" (1962)***. Propriile criterii de apreciere estetică le-a făcut publice într-un studiu intitulat ***"Principii de estetică"*** şi publicat în ***1939***, iar alte lucrări de estetică se referă la ***"Impresii asupra literaturii spaniole" (1946) şi "Estetica basmului" (1965).***

*

Alexandru Piru (1917-1993), critic şi istoric literar, debutează editorial cu studiul ***"Viaţa lui G.Ibrăileanu" (1946)***, urmată de ***"Opera lui G.Ibrăileanu" (1959)***. Discipol înfocat al lui George Călinescu, devine un critic şi istoric literar de mare valoare printr-un evident talent de interpretare şi formulare a opiniilor. Înzestrat cu spirit de sinteză şi simţ al inefabilului, creează ampla lucrare ***"Istoria literaturii române de la origini până în 1830"*** (1977), pe care o completează şi o publică în 1981 sub titlul ***"Istoria literaturii române de la început până azi"***. Opera lui este preţuită şi pentru studiile monografice ale mai multor scriitori: ***"I.Eliade Rădulescu"*** (1971), ***"Introducere în opera lui Vasile Alecsandri"*** (1978), ***"Liviu Rebreanu"*** (1965), ***"C.Negruzzi"*** (1966), ***"Poeţii Văcăreşti"*** (1967). Romanul ***"Cearta"*** (1969), precum şi creaţiile lirice din "Jurnalul literar" confirmă aptitudinea literară a criticului.

*

Ovid S.Crohmălniceanu (1921-2000), pseudonimul lui ***Moise Cohn***, se afirmă prin recenzii de carte pe care le publică în revista "Lumea" (1945), aflată sub conducerea criticului George Călinescu, fiind o importantă voce critică a perioadei. În 1963 apare excelenta lucrare ***"Istoria literaturii române între***

cele două războaie mondiale" şi este realizatorul primului studiu despre expresionism, *"Literatura română şi expresionismul"* (1971). Înzestrat cu o fantezie scriitoricească infailibilă, Crohmălniceanu scrie proză literară SF, constând din povestiri şi nuvele adunate în volumele: ***"Istorii insolite" (1980)* şi *"Alte istorii insolite" (1986)*** cu mare succes de public şi de critică. Ancorat în "critica de întâmpinare", interpretează numeroase noi apariţii literare ale tinerilor scriitori, în articole pe care le adună în volumele: ***"Pâinea noastră cea de toate zilele" (1981)* şi *"Al doilea suflu" (1989)***.

*

Adrian Marino (1921-2005) este critic, istoric şi teoretician al literaturii române şi laureat al Premiului Herder (1985). Între 1944-1947 îndeplineşte funcţia de asistent la catedra de Istoria literaturii române din cadrul Universităţii Bucureşti, condusă de George Călinescu, dar relaţiile cu acesta nu au fost prea cordiale. În această perioadă redactează cele două volume despre Macedonski, ***"Viaţa lui Alexandru Macedonski"*** şi ***"Opera lui Alexandru Macedonski"***, pe care le publică în ***1965***, fiind probabil inspirate, ca idee, din volumele lui Călinescu despre Eminescu. Arestat în 1949 sub acuzaţia de multiplicare şi difuzare de texte ale Tineretului Universitar Naţional Ţărănist, este eliberat în 1957 şi deportat în Bărăgan până în 1963. Din 1969 a fost reabilitat politic şi juridic, apoi repus în toate drepturile. În anii 1971 şi 1972 Adrian Marino face o specializare în Elveţia şi conduce prima revistă de studii literare în limbi străine de largă circulaţie, ***"Cahiers roumains d'etudes literaires"***. O altă premieră este scrierea unei cărţi bilingve (română/franceză) despre Mircea Eliade, intitulată ***"Hermeneutica lui Mircea Eliade" (1980)***. Lucrarea de referinţă şi reprezentativă pentru intelectualul Adrian Marino este ***prima enciclopedie românească literară completă***, elaborată în 16 ani şi 7 volume, apărute între 1992-2003, sub titlul ***"Biografia ideii de literatură"***.

*

Nicolae Manolescu (n.1939), academician, critic literar, editorialist, profesor universitar, eseist, istoric literar, debutează în descendența critică a lui George Călinescu, prin lucrarea ***"Literatura română de azi" (1965), scrisă în colaborare cu D.Micu.*** Noutatea judecății critice excelează încă de la început prin opinii incitante exprimate cu "inteligență superioară [...], cu pană elegantă și alertă, cu dar al formulării", contribuind astfel la "discreditarea imposturii, la impunerea valorilor autentice". (Dumitru Micu)

În studiul ***"Romantism: M.Eminescu" (1987)***, exegetul consideră romantismul formula literară cea mai apropiată de spiritul românului, menționând câteva considerații critice despre lirica eminesciană, pe care le comentează în viziune proprie. Paralela dintre poezia "O, rămâi..." a lui Eminescu și "Plumb" de Bacovia duce la concluzia că "ambiguitatea contextuală, absentă la Eminescu, joacă în schimb un rol considerabil în poezia modernă". Despre Titu Maiorescu, Nicolae Manolescu afirmă că atunci când militează pentru "adevăr", criticul junimist își dezvăluie spiritul religios, de aceea "structura multor discursuri devine polemică", opinii exprimate în ***"Contradicția lui Maiorescu, 1970"***. O altă monografie-eseu, relevând un punct de vedere inedit și cu totul surprinzător este ***"Sadoveanu sau utopia cărții"***, publicat în ***1976***.

O lucrare de referință pentru critica românească este ampla sinteză ***"Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc" (vol.I-III, 1980-1983)***: "Am încercat să ofer în «Arca lui Noe» un tablou tipologic și istoric al romanului românesc". Manolescu propune o nouă clasificare a tipurilor de roman, preluând termeni din arhitectura grecească:

****romanul doric*** definește romanul obiectiv, cu narator omniscient și narațiune la persoana a III-a, exemple: "Mara" de Ioan Slavici, "Ion" de Liviu Rebreanu, "Moromeții" de Marin Preda;

romanul ionic preia tiparul romanului subiectiv, de analiză psihologică, în care naratorul-personaj relatează la persoana I propria viziune despre evenimente, fapte, întâmplări: "Maitreyi" de Mircea Eliade, "Patul lui Procust" de Camil Petrescu;

romanul corintic se referă la structura ludică, în care se manifestă inspirația mitică și structura simbolistică a romanului: "Craii de Curtea-Veche", de Mateiu Caragiale, "Creanga de aur" de Mihail Sadoveanu, "Cartea Milionarului" de Ștefan Bănulescu.

În ***2002***, publică la Editura Aula ***trei volume*** de critică literară, sub titlul ***"Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu"***, fiecare dintre ele referindu-se la alt domeniu literar: ***"Poezia"***; ***"Proza, teatrul"***; ***"Critica, Eseul"***. Într-un interviu acordat criticului Daniel Cristea-Enache în august 2003, Nicolae Manolescu afirma: *"Rămân ce-am fost: un impresionist. Metodele în critică vin și trec, impresiile noastre subiective se dovedesc autentice și vii. Greșite, uneori, dar adevărate. Naive, alteori, dar oneste. Prefer să «ratez» într-o critică fără metodă decât să «câștig» într-o metodă fără critică. Asta nu înseamnă că n-am fost ispitit și eu de teorii, de metode și chiar de mode. Există un progres al instrumentarului critic, al tehnologiei, cum se zice astăzi, pe care nu-l putem refuza. Dar, dincolo de instrumente, sunt totdeauna talentul, harul, geniul (când e!)."*

În ***1990***, publică primul volum al lucrării "***Istoria critică a literaturii române***", care pornește de la Scrisoarea lui Neacșu din Câmpulung și se oprește la romantismul timpuriu și literatura pașoptistă (B.P.Hasdeu și Al.Odobescu), capitolul ultim fiind dedicat romanului pașoptist. Al doilea volum apare în ***1999***, prima parte intitulată ***"Poeți romantici"*** cuprinzând exegeze critice ale operelor lui: Vasile Cârlova, Ion Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu și

Vasile Alecsandri. A continuat să lucreze la finalizarea acestei monumentale scrieri, intenţia fiind să cuprindă literatura română de la origini până în prezent.

Criticul Nicolae Manolescu este în prezent (*2008*) ambasador al României la UNESCO şi trăieşte de aproape doi ani la Paris, de unde i-a răspuns lui Lucian Popescu într-un interviu privind apariţia recentă a lucrării finalizate, având acelaşi titlu, **"Istoria critică a literaturii române"** şi circa 2000 de pagini. La întrebarea: ***"Pentru cine aţi scris-o?"***, Nicolae Manolescu a mărturisit următoarele: *"Cred că se adresează celor ce citesc. Eu nu scriu decât pentru cei ce citesc. Cea mai vândută carte a mea, peste 150.000 de exemplare în câţiva ani, a fost «Arca lui Noe», pentru că toţi elevii de liceu învaţă cum e cu romanul românesc după această carte. Nu aceasta a fost intenţia mea. Dar atunci când scriu am în minte un cititor. Cititorul. Cititorii sunt foarte diferiţi, dar au în comun faptul că citesc. Scriu pentru toţi cei care citesc."*

Privitor la structura şi conţinutul amplului studiu, Nicolae Manolescu a declarat: *"Primul capitol e cel mai important din punct de vedere metodologic, ultimul, epilogul, din punct de vedere personal, pentru că în el povestesc cum s-a născut această carte şi ce s-a întâmplat cu ea. Cred că în această carte sunt câţiva scriitori pe care i-am tratat altfel decât au fost trataţi până acum, inclusiv Eminescu. Cred că importantă este selecţia. La mine sunt de zece ori mai puţini autori decât erau în «Istoria» lui Călinescu. [...] Cartea se mai numeşte «Istoria literaturii române scrise la două mâini». Acesta este titlul prefeţei. O mână este a mea, eu, cel ce citeşte în 2005-2008, alta este a celor ce au citit cărţile atunci când au apărut sau mai târziu, după douăzeci de ani, după cincizeci de ani."*

*

Eugen Simion (n.1933), academician, critic şi istoric literar, profesor universitar, preşedintele Academiei Române în perioada 1998-2006, a debutat în ***1964*** cu volumul ***"Proza lui Eminescu"***, iar lucrarea de doctorat, ***"Eugen Lovinescu, scepticul mântuit"*** a fost publicată în ***1971***. Studiul de tinereţe ***"Orientări în literatura contemporană" (1965)*** încearcă să găsească o axiologie fundamentală în literatură, considerând că poezia trebuie să producă o revelaţie a spiritului, definită ca o "cunoaştere poetică a lumii", pe care o explică prin "poezia ochilor, a degetelor şi a urechilor". Capitolul "Lupta cu destinul" investighează expresivitatea lui Tudor Arghezi în mai multe volume de poezii, alături de analiza critică a liricii lui Al.Philippide, Mihai Beniuc, Geo Dumitrescu, Ion Horea, Al.Andriţoiu, Nichita Stănescu, Marin Sorescu. Viziunea asupra prozei scoate la iveală lirismul din "Desculţ" de Zaharia Stancu, tragicul destin din "Groapa" de Eugen Barbu sau obsesia chinuitoare din nuvelele volumului "Dincolo de nisipuri" de Fănuş Neagu etc.

O amplă operă de critică literară în ***patru volume***, publicată între ***1974-1989***, sub titlul ***"Scriitori români de azi"***, analizează creaţiile literare ale unui număr de aproximativ două sute de scriitori. Discipol al criticii obiective şi intransigente a lui Eugen Lovinescu, Eugen Simion selectează totuşi, din punct de vedere valoric, scriitorii emblematici pentru literatura română. De pildă, pentru proză radiografiază pe Marin Preda, Nicolae Breban, Augustin Buzura, pentru poezie îi alege pe Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Leonid Dimov, iar pentru critica literară pe Nicolae Manolescu şi Valeriu Cristea, la care adaugă modele literare din perioada interbelică.

Recent, au apărut ***patru tomuri de "Fragmente critice"***, publicate între ***1997-2000***, reunind eseuri, articole critice şi de analiză, note confesive, lucrare definită de autor ca fiind "jurnalul unui profesionist al literaturii, [...] jurnalul celui care trăieşte în umbra literaturii cu fantasmele, neliniştile şi, uneori, cu fervorile fiinţei sale".

În *2002* văd lumina tiparului alte trei volume, ***"Ficțiunea jurnalului intim"***, al căror conținut este legat de literatura confesivă: "Valoarea estetică apare, când apare, indirect, ca expresie a autenticității, deși – am convenit – autenticitatea nu are, în sine, o calitate estetică. Dar o poate condiționa, în cazul confesiunii". (Eugen Simion).

De altfel, criticul a scris enorm și continuu, astfel că a publicat peste ***trei mii de studii și articole*** în reviste de cultură. Pentru lucrările sale, Eugen Simion a primit de cinci ori Premiul Uniunii Scriitorilor, iar în 1977 a fost recompensat cu Premiul Academiei Române.

"Continuator al lui E.Lovinescu, dar fructificând adesea și sugestii călinesciene, el se identifică subtextual cu cel dintâi, prin asumarea unui tablou cvasi-complet al literaturii din ultimele cinci decenii de istorie românească. Actul critic-analitic este continuu confruntat cu perspectiva istorico-literară și cu demersul teoretic modern, ale cărui tendințe și soluții Simion le stăpânește cu finețe și discernământ. Admirabil portretist, scrisul său nu ezită să alunece în proză curată, în eseu, jurnal și note de călătorie." (Mircea Zaciu, *"Dicționarul biografic al literaturii române"*)

*

Alți critici literari, cu o atitudinea redutabilă față de valoarea operelor literare, se remarcă prin varietatea punctelor de vedere, analizelor și interpretărilor profesioniste și severe, diferențiindu-se prin atenția acordată unora sau altora dintre scriitori sau unei anumite perioade literare.

● **Gabriel Dimisianu** (n.1936) se preocupă, cu predilecție, de actualitatea literară: ***"Prozatori de azi"***, ***"Lecturi libere"***, ***"Subiecte"*** etc. ● **Valeriu Cristea** (1937-1999) reflectă în studiile sale literatura contemporană (***"Interpretări critice"***, ***"A scrie, a citi"***), fiind interesat și de tipologia personajelor din literatura străină și autohtonă: ***"Dicționar al personajelor lui Dostoievski"*** (două volume), ***"Dicționarul personajelor lui Creangă"***. ● **Gheorghe Grigurcu** (n.1937), "poet subtil și rafinat, critic, eseist și jurnalist literar febril" (D.Micu), creează o serie de studii organizate pe genuri literare: ***"Teritoriu liric"***,

"Poeţi români de azi", ***"Critici români de azi"*** etc. ● **Pompiliu Marcea** (1928-1985), istoric şi critic literar, profesor universitar, s-a dedicat istoriei literaturii naţionale: ***"Al Sahia"***, ***"Ioan Slavici"***, ***"«Convorbiri literare» şi spiritul critic"***, ***"Umanitatea sadoveniană de la A la Z"*** etc. ● **Mircea Zaciu** (1928-2000), critic şi istoric literar, eseist şi publicist, este considerat întemeietorul şcolii de critică şi istorie literară de la Cluj şi debutează editorial cu un studiu monografic despre ***"Ion Agârbiceanu"***. În volumele sale de eseuri critice s-a ocupat mai mult de scriitorii ardeleni, chintesenţa acestor studii fiind lucrarea ***"Ca o imensă scenă, Transilvania..."***. Spirit organizatoric şi tenace, Zaciu a fost coordonatorul monumentalei cărţi ***"Dicţionarul scriitorilor români"***, alături de **Marian Papahagi** şi **Aurel Sasu**. O lucrare de referinţă pentru cultura română, prin valoarea de document literar şi moral, este celebrul ***"Jurnal" (1993)***, în patru volume, care analizează caustic şi pătrunzător perioada celor mai sumbri ani ai dictaturii comuniste. ● **Valeriu Râpeanu** (n.1931) a pledat pentru preţuirea valorilor culturale româneşti: ***"Interferenţe spirituale"***, ***"Interpretări şi înţelesuri"***, ***"Cultură şi istorie"***. ● **Fănuş Băileşteanu** (n.1947) a elaborat studii despre scriitori români şi personalităţi culturale: ***"Abside"***, ***"Eseuri"***, ***"Personalităţi culturale româneşti"***, ***"Refracţii"***. **George Munteanu** (1924-2001), cunoscut mai ales pentru exegezele textelor eminesciene, a scris o amplă lucrare în două volume: ***"Istoria literaturii române. Perioada marilor clasici"***. ● **Alex Ştefănescu** (n.1947) dovedeşte o înclinaţie deosebită către detaliile biografice şi confidenţe, realizând în 2005 o vastă lucrare a literaturii şi criticii actuale, intitulată ***"Istoria literaturii contemporane, 1941-2000"***. ● **Eugen Negrici (n.1941)**, critic literar şi profesor universitar, este preocupat în egală măsură de literatura veche şi de literatura contemporană, introduce conceptul ***"Expresivitate involuntară"*** (1977) prin care susţine ideea că, odată cu trecerea timpului, textele vechi, nonliterare, se încarcă treptat cu o aură de expresivitate şi devin texte literare. Este autorul singurei analize critice a operelor literare din perioada comunistă, elaborată în două volume (proza şi poezia),



"Literatura română sub comunism" (2002-2003), prefațată de o antologie de poezii proletcultiste, sub titlul ***"Poezia unei religii politice"***. ● **Cornel Moraru** (n.1943), critic literar şi profesor universitar, reflectă în studiile sale raporturile dintre literatură şi realitate, debutând publicistic în revista "Vatra", cu articolul ***"Semnele realului. Secționări critice convergente"***. Operele critice se axează pe aceeaşi concepție a relației ficțiune-realitate: ***"Textul şi realitatea"*** (1984), ***"Obsesia credibilității - prozatori, critici şi eseişti contemporani"***. Scrie studii monografice despre Constantin Noica, Titu Maiorescu şi Lucian Blaga. ● **Gheorghe Crăciun** (1950-2007), romancier, teoretician al literaturii române, publicist şi profesor universitar, debutează cu literatură în 1982, cu romanul ***"Acte originale. Copii legalizate"***. În domeniul teoriei literare publică studiul ***"Introducere în teoria literaturii"*** (1997), iar ca adept şi susținător al postmodernismului editează lucrările: ***"Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice"*** (1994) şi ***"Generația 80 în proza scurtă"*** (1998).

Criticii literaturii române şi universale sunt numeroşi, cu mai multă sau mai puțină notorietate, relevantă fiind activitatea prodigioasă şi atitudinea redutabilă prin care s-au propagat cele mai surprinzătoare interpretări ale creațiilor literare naționale şi mondiale. În perioada postbelică, linia dominantă a criticii a fost cea estetică, demers artistic ce a conferit substanță analizelor şi interpretărilor literare prin modalități şi formule moderne, de o profunzime indiscutabilă.

În perioada dictaturii ideologiei comuniste, noul regim era "în căutarea unei eredități proprii marxiste şi instaurează o epocă de anonimat critic şi estetic, în spiritul atât de plat, bine cunoscut al esteticii marxiste oficiale: o estetică fără esteticieni şi o critică fără critici [...]. De-abia pe la mijlocul deceniului al şaptelea lucrurile încep să revină timid la normal. [...] Din acest moment, tabloul criticii contemporane se diversifică tot mai mult. Se dezvoltă mai ales critica foiletonistică, de întâmpinare, care cunoaşte o extensiune mai mare decât în perioada interbelică" *("Istoria literaturii române", coordonator Gheorghe Crăciun)*.

Ofertă editorială

1. **Literatura română - cls. V-VI-VII-VIII**
   Autori: prof. Mariana Badea, prof. Mariana Negru
   Preţ: 16,0 lei
2. **Gramatica limbii române - DOOM[2]**
   • ADMITERE - Liceu/Facultate
   Autori: prof. Mariana Negru, prof. Mariana Badea
   Preţ: 10,0 lei
3. **Limba şi literatura română - cls. a IX-a**
   Autor: prof. Mariana Badea
   Preţ: 12,5 lei
4. **Limba şi literatura română - cls. a X-a**
   Autor: prof. Mariana Badea
   Preţ: 12,5 lei
5. **Limba şi literatura română - cls. a XI-a**
   Autor: prof. Mariana Badea
   Preţ: 12,5 lei
6. **Limba şi literatura română - cls. a XII-a**
   Autor: prof. Mariana Badea
   Preţ: 16,0 lei
7. **Literatura română - *compendiu***
   - Proza • Poezia • Dramaturgia • Personaje literare
   Autor: prof. Mariana Badea
   Preţ: 17,5 lei
8. **Limba şi literatura română - BAC**
   Autor: prof. Mariana Badea
   Preţ: 25,0 lei
9. **Personaje literare - clasele V-XII - DICŢIONAR**
   Autor: prof. Mariana Badea
   Preţ: 17,5 lei
10. **Limba română - TESTE pentru admiterea în învăţământul superior**
   (Facultatea de Drept, Academia de Poliţie, Jurnalism şi Ştiinţele Comunicării, Comunicare şi relaţii publice, Relaţii internaţionale şi studii europene etc.)
   Autori: prof. Mariana Badea, prof. Oana Şiclovan
   Preţ: 12,5 lei

11. **Cupluri de personaje • Paralele literare • Sinteze literare (eseuri structurate pentru învățământ liceal)**
Autor: prof. Mariana Badea
Preț: 20,0 lei

12. **Literatura română - PROZA (eseuri structurate pentru înv. preuniversitar)**
Autor: prof. Mariana Badea
Preț: 30,0 lei *(vol I + vol II)*

13. **Literatura română - DRAMATURGIA (eseuri structurate pentru înv. preuniversitar)**
Autor: prof. Mariana Badea
Preț: 12,5 lei

14. **Literatura română - POEZIA (eseuri structurate pentru înv. preuniversitar)**
Autor: prof. Mariana Badea
Preț: 30,0 lei *(vol I + vol II)*

- **Colecția "Literatura pentru elevi"**
  - ***O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale**
    Preț: 2,50 lei
  - ***Nuvele* de I.L. Caragiale**
    Preț: 2,50 lei
  - ***Scrieri istorice* de C. Negruzzi**
    Preț: 2,50 lei
  - ***Patima roșie* de Mihail Sorbul**
    Preț: 2,50 lei
- **Cărți pentru copii și părinți - *Poveștile lui Păcală***
  Preț: 12,5 lei *(include un CD cu jocuri extraordinare pentru copii)*
- **Cărți pentru copii și părinți - *Povestea lui Harap-Alb***
  Preț: 12,5 lei *(include un CD cu jocuri extraordinare pentru copii)*
- **Cărți pentru copii și părinți - *Dănilă Prepeleac***
  Preț: 12,5 lei *(include un CD cu jocuri extraordinare pentru copii)*

---

www.editurabadea.ro

comenzi@editurabadea.ro